REVISTA
ARTA
arte vizuale | din 1960

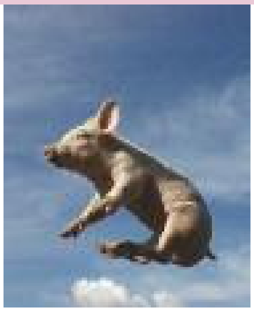
#18 / 2016
Anul VI
(973)

Uniunea Artiștilor Plastici din România

25 lei

ARTA SUNETULUI
SOUND ART

EXPOZIȚII / EXHIBITIONS
DEZBATERI / DEBATES
DIALOGURI / DIALOGUES
PORTOFOLII DE ARTIST / PORTFOLIOS


Veaceslav Druţă, Sauts / „Sărituri”, 2007, Courtesy of the artist.

Uniunea Artiştilor Plastici din România

ARTA 18/2016, anul VI
Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiştilor Plastici din România (UAP) / Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP)

Fondată în 1954

Director / Director: PETRU LUCACI, preşedinte UAP
Redactor-şef / Editor-in-chief: MAGDA CÂRNECI
Secretar general de redacţie / Editor: IGOR MOCANU
Corectură / Proofreading: RUXANDRA MIHĂILĂ
Editor online / Online Editor: CRISTINA BOGDAN
Concept grafic & Design / Graphic concept & design: CORINA GABRIELA DUMA
Procesare imagini / Image processing: MARINA OPREA
DTP & Producţie / DTP & Production: CORINA DUMA
Administrativ-financiar / Administrative-financial: RODICA DOGARU, MARIA IOAN

COLEGIUL CONSULTATIV/ ADVISORY BOARD
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeţi (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (Bucureşti), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (Bucureşti), Adrian Guţă (Bucureşti), Aurelia Mocanu (Bucureşti), Cristian Nae (Iaşi), Ileana Pintilie (Timişoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam)

COLABORATORI / COLLABORATORS
Sorin Alexandrescu, Octav Avramescu, Luiza Barcan, Dr. Colin Black, Dan Breaz, Andra Chiţimuş, Ruxandra Demetrescu, François Dey, Carmen Dobre-Hametner, Veaceslav Druţă, Constantin Flondor, Grupul focAR, Bogdan Ghiu, Marcello Gobbi, Iréne Kányádi, Iosif Király, Ion Bogdan Lefter, Timea Andrea Lelik, Alexandra Mihali, Aurelia Mocanu, Maria Orosan-Telea, Charlemagne Palestine, Denise Parizek, Silviu Pădurariu, Cristina Popescu-Russu, Anamaria Pravicencu, Ciprian Radovan, Speranţa Rădulescu, Ilinca Stihi, Bogdan Teodorescu, Alexandra Titu, Mihaela Velea, Maria Zintz

TRADUCERI / TRANSLATIONS
Roxana Dascălu

CREDITE FOTOGRAFICE / PHOTO CREDITS
Horea Băcilă, Alex Boca, Margareta Catrinu, James Casebere, Andra Chiţimuş, Bogdan Mihai Cornea, Editions Hazan, Laurenţiu Dincă, Veaceslav Druţă, Constantin Flondor, focAR, Galeria Posibilă, Maximilian Geuter, Katharina Grosse, Hanne Darboven Stiftung, Gheorghe Iacob, L'Ippocampo, May Oana Isar, Feleki István, Sean Kelly, Attila Kispál, Róbert Köteles, Liliana Mercioiu Popa, Mute Insurgents, Museum of Modern Art, Muzeul Judeţean Mureş - Muzeul de Artă Târgu-Mureş, feral n0is3, Alexandru Paul, Sandu Paul, Wilfried Petzi, Gert Jan van Rooij, Stedelijk Museum Amsterdam, Taschen, Thames and Hudson, The World Soundscape Project (WSP), Vellant, VG Bild-Kunst, Gert Voor in't Hol

Opiniile exprimate în articole aparţin în exclusivitate autorilor / The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.
Toate drepturile sunt rezervate / All rights reserved
© Uniunea Artiştilor Plastici din România.

CORESPONDENŢĂ / MAILING ADDRESS: Revista ARTA
str. Biserica Amzei nr. 7-9, sector 1, Bucureşti
redactie@revistaarta.ro | www.revistaarta.ro

DISTRIBUŢIE / DISTRIBUTION:
Uniunea Artiştilor Plastici din România
str. Băiculeşti 29, sector 1, Bucureşti
www.uap.ro

Revista poate fi achiziţionată din librăriile Cărtureşti, Humanitas, Librarium, Anthony Frost, Hecate, P U N C H, Open Art din Bucureşti, de la chioşcurile Relay şi Inmedio din Bucureşti şi din ţară, precum şi de la sediul redacţiei. Abonamentele anuale, atât în ţară cât şi în străinătate, pot fi achiziţionate prin intermediul Manpres.

ISSN: 0004-3354

Revistă finanţată de Guvernul României prin Ministerul Culturii / Magazine financed by the Government of Romania through the Ministry of Culture

Editorial

MAGDA CÂRNECI

VALOAREA CULTURALĂ A SUNETULUI

Plasticienii şi publicul artelor vizuale se vor mira poate că acest număr din Revista ARTA se ocupă de arta sunetului şi nu de un subiect strict vizual. Dar într-o epocă a transmedialităţii, în care toate combinaţiile senzoriale şi hibridizările artistice sau tehnoartistice sunt posibile, a ne apropia de spaţiul sonor în care suntem imersaţi devine nu doar o evidenţă, ci chiar o necesitate. Trebuie să conştientizăm nenumăratele forme de *soundscape* / peisaj sonor, la care avem acces sau care ne debordează, nu doar pentru că practicile vizuale şi curatoriale contemporane folosesc de multe decenii relaţia cu sunetul în instalaţii, arta video, *performance*-uri etc., ci şi pentru că sunetul a devenit o dimensiune esenţială, chiar copleşitoare, a vieţilor noastre, la fel de mult pe cât vizualul. Trăim nu doar într-o civilizaţie a vizualului dezlănţuit, ci şi într-una a sunetelor, zgomotelor, sonorităţilor, muzicilor din ce în ce mai amestecate, mai sofisticate şi mai atotpătrunzătoare. Avem deci nevoie de o cultură a identităţii sonore a existenţei contemporane – cu democraţia, facilităţile, excesele şi pericolele ei – pe cât avem nevoie de o cultură vizuală, intrată însă de mai multă vreme în obişnuinţele noastre.
Plecând de la prima ediţie a Săptămânii Sunetului la Bucureşti din martie 2016, dosarul tematic al acestui număr vă propune, sub coordonarea Anamariei Pravicencu şi a lui Octav Avramescu, o incursiune fascinantă în teritoriile *sound art, radio art*, teatrului radiofonic, instalaţiilor vizual-sonore de tot felul, pentru o iniţiere în forţă în cultura auzului. Aceasta e importantă nu doar pentru acusticieni, muzicieni, ingineri de sunet, producători de film, ecologişti, medici, psihologi sau antropologi etc., ci şi pentru plasticieni: pentru că sunetul este, paradoxal, un element-cheie al percepţiei noastre vizuale, iar creaţia sonoră este o parte importantă a complexului spectacol multisenzorial în care trăim în mod continuu, nu doar în white cube-ul galeriilor şi muzeelor de artă, ci în viaţa de zi cu zi.

The cultural value of sound

Maybe visual artists and the public at large will be astonished to notice that the current issue of Revista ARTA is tackling a topic like sound art and not a strictly visual topic. But in a period of transmediality, where all sensorial combinations and techno-artistic hybridizations are possible, to get closer to the sound space in which we are all immersed becomes not only obvious but necessary. We need to become more and more conscious of the innumerable forms of soundscape to which we have access and which model us unconsciously, not only because the present-day visual and curatorial practices have used for decades now the relationship with the sound in installations, video art, performances etc, but because sounds have become an essential, even overwhelming dimension of our lives as much as the visual. We live not only in a unchained civilization of the visual but also in a civilization of sounds, noises, sonorities, musics more and more mixed and sophisticated, and more and more all-pervasive. That is why we need a culture of the sonorous identity of our contemporary existence – with its democracy, facilitations, excesses, and dangers – as much as we need a culture of the visual, which has in fact entered earlier in our common habits. Taking the pretext of the Sound Week in Bucharest from March 2016, the thematic file of this issue of Revista ARTA proposes, under the coordination of Anamaria Pravicencu and Octav Avramescu, a fascinating incursion into the territories of sound art, radio art, radio theatre, visual-sonorous installations of all kinds, for a forceful initiation in the culture of hearing. This culture is important not only for musicians, sound engineers, film producers, ecologists, psychologists or anthropologists, but also for visual artists and visual specialists – as sound is, paradoxically, a key-element for our visual perception. And sound creation is an important part of the complex multisensory performance in which we are living continuously, not only in the white-cube of art galleries and museums, but also in our daily life.

sumar / contents

■ ENGLISH VERSION □ ENGLISH SUMMARIES

3 Magda Cârneci
Editorial ■

DOSAR: ARTA SUNETULUI / SOUND ART

6 Anamaria Pravicencu, Octav Avramescu
Arta sunetului / Sound Art ■

8 Octav Avramescu
~~per~~Sonifică Bucureștiul
10 Ofranda fotografică. fERΔl n0IS3

12 Speranţa Rădulescu
Peisaje sonore

15 Ilinca Stihi
Teatrul radiofonic – „cinema pentru ureche"

16 Dr. Colin Black
Radio Art: Un apel la acţiune ■

18 Charlemagne Palestine, în dialog cu Andra Chiţimuş
Animism Maximalist. Schling ding ding dinggggg tttttttttttttttttttttt ■

DOSARE DE ARTIST / PORTOFOLIOS

24 Maria Orosan-Telea
Liliana Mercioiu Popa. Tendinţe conceptualiste în creaţia sa □

26 Ciprian Radovan
Róbert Köteles. Un conceptualist postmodernist □

28 Alina Tudor şi Răzvan Neagoe
Grupul focAR □

30 Veaceslav Druţă
Zbenguit, încordare şi defulare

EXPOZIŢII ÎN ROMÂNIA / EXHIBITIONS IN ROMANIA

33 Silviu Pădurariu
No Revolution, No Comănescu

34 Ion Bogdan Lefter
Un mare proiect vizual-cultural

40 Iosif Király, în dialog cu Ruxandra Demetrescu
Reflecţii retrospective pe marginea unei expoziţii

42 Constantin Flondor
Scrisoare deschisă. Tradition ist nicht Anbetung der Asche sondern Weitergabe des Feuers

44 Bogdan Ghiu
Witz-Art: materia care (se) scrie

46 Iréne Kányádi
Mo(nu)ments – Moments. Reflecții fenomenologice pe marginea unei expoziții □

48 Alexandra Titu
Retrospectiva Alexandru Chira

52 Dan Breaz
Marcello Gobbi. Costume vii, carnaţii provizorii □

53 Marcello Gobbi, în dialog cu Dan Breaz
Despre estetica eliberării

54 Maria Zintz
Retrospective la Cluj-Napoca □

EXPOZIŢII INTERNAŢIONALE / EXHIBITIONS ABROAD

Denise Parizek
57 Für Garderobe Wird Nicht Gehaftet ■
Political Populism ■

60 „Viaţa poate avea o semnificaţie, chiar dacă pare să fie o serie de eşecuri" ■

Carmen Dobre-Hametner
63 Katharina Grosse la Barbara Gross Galerie □
64 Aufklärung. Retrospectiva Hanne Darboven □
66 James Casebere la Haus der Kunst □

67 Andra Chiţimuş
Nefertiti cu ochelari de soare și radiouri de beton – distopia jucăușă a Isei Genzken ■

72 Timea Andrea Lelik
Seth Siegelaub: dincolo de arta conceptuală ■

INTERVIU / INTERVIEW

75 François Dey, în dialog cu Bogdan Teodorescu
„Claritatea înseamnă onestitate" ■

IN MEMORIAM

78 Aurelia Mocanu
Ioan Atanasiu Delamare (1955-2015) Plutiri în plain-air

79 Luiza Barcan
Iuri Isar (1961-2015). Artist şi artizan

DEZBATERE / DEBATE

80 Sorin Alexandrescu
Ontologia inefabilă a fotografiei

INFO ART PUBLISHING

85 Maria Orosan-Telea
Ioan Vlasiu 1908-1997 □

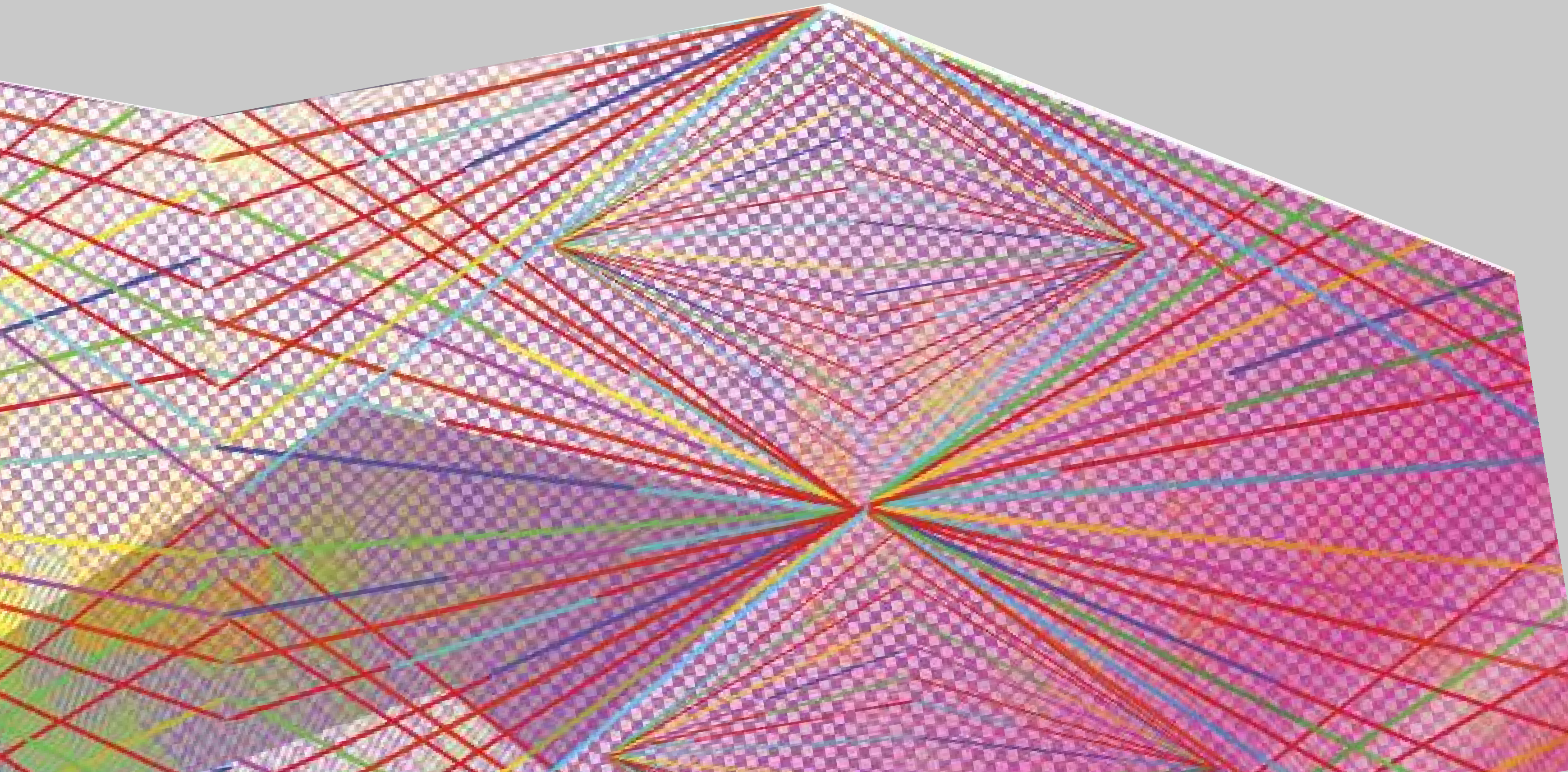
86 Mihaela Velea
Dealuri şi câmpii. Ion Ţuculescu şi Horia Bernea

87 Alexandra Mihali
Sorina Vazelina. Cutia

91 **INFO ART**

98 **COLABORATORI / CONTRIBUTORS**

ARTA SUNETULUI / SOUND ART



Arta sunetului

■ Text
ANAMARIA PRAVICENCU, OCTAV AVRAMESCU

Săptămâna Sunetului debutează în România, în primul rând, pentru a putea prezenta artişti și specialiști extraordinari, pe care ar fi mai util să îi privim ca pe nişte activişti ai sunetului. Iar personalitatea cea mai importantă la care ne-am putut gândi pentru a fi „nașa” acestui debut este Speranța Rădulescu, etnomuzicolog, care prezintă în acest dosar o analiză inedită asupra conceptului de peisaj sonor. Inedită, pentru că Speranța Rădulescu este recunoscută internațional ca autoarea unei opere ce pune în perspectivă cultura muzicală românească, pornind de la diversitatea creației sale orale.

Acest dosar încearcă să mai surprindă și alte fenomene care se petrec dincolo de câmpul vizual, la intersecția dintre artă, tehnologie, muzică și știință, pe care vă invităm să le descoperiți. Dorim pe viitor ca acesta să constituie un început de explorare a tot ce ne pot învăţa sunetele din jur și creația sonoră contemporană sau dezvoltarea sa istorică, într-o concepţie lărgită asupra spațiului public (eterul radiofonic e inclus). Pentru că scopul ultim al Săptămânii Sunetului este o mai bună conștientizare a importanței sunetului ca element fundamental al echilibrului în relaţia cu ceilalți şi cu lumea, în dimensiunile sale sociale şi de mediu, medicale, economice, industriale şi culturale.

Sub numele Săptămânii Sunetului, sunt organizate evenimente în peste 80 de orașe din Franța, Belgia, Elveția, Mexic, Argentina, Columbia, Uruguay, Venezuela, Coasta de Fildeș și Canada. Bucureștiul e primul oraș din Europa Centrală și de Est care s-a alăturat acestora pentru o săptămână de întâlniri și evenimente dedicate creației culturale (scriitura sonoră, muzica, radio, cinema), difuzării sonore (mijloacele de difuzare și înregistrare), mediului sonor (acustica spațiilor, sunetele orașului, noxele sonore) și sănătății auditive (excesele sonore, nivelul sonor al concertelor, prevenție).

În perioada 14–20 martie 2016, Săptămâna Sunetului la București a propus acces gratuit la o serie de concerte, filme, conferințe, ateliere, sesiuni de ascultare și expoziții, animate de invitați din Franța, Austria, Belgia, Statele Unite și România, invitând publicul să reflecteze asupra importanței calității mediului sonor în care trăim. Oameni de artă, muzicieni, cineaști, ingineri de sunet și etnologi au „înrămat” și analizat din diferite unghiuri faptele sonore care populează natura și viața publică și privată, urmărind repunerea sunetului în context global, cât și de reinterpretare din perspectivă socială.

Pe 18 ianuarie 2016, carta Săptămânii Sunetului, prezentând dimensiunile de mediu, medicale, economice și culturale ale unei mai bune conștientizări a importanței sunetului în societate, a fost acceptată de UNESCO. Iată principalele sale direcții:

1. *Sănătate* – Limitele de percepție auditivă nu pot fi extensibile ca nivel, având în vedere capacitatea umană de ascultare. Urechea nu are pleoape, oamenii ascultă în mod constant într-un univers care utilizează din ce în ce mai mult sonorizarea și audiovizualul, și ascultă la niveluri sonore din ce în ce mai înalte, frecvent și în mod continuu.

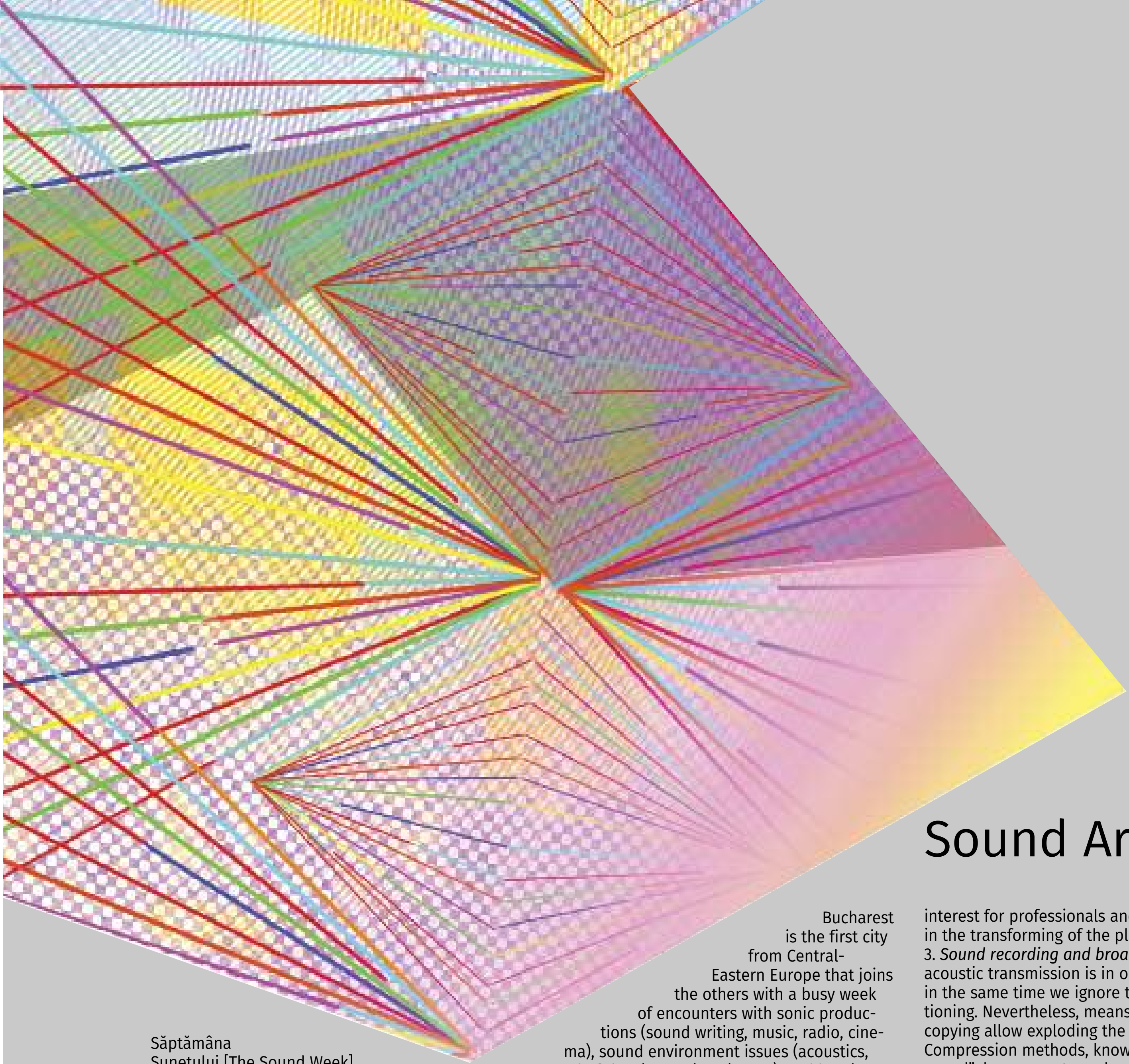
2. *Mediu sonor* – Mediul sonor este o componentă esențială a echilibrului uman, deoarece determină comportamentul personal și colectiv. Limitarea poluării sonore, proiectarea ambianțelor specifice de ascultare, controlul spațiilor acustice, acomodarea diversității actorilor sonori reprezintă în ziua de azi condițiile pentru o viață mai bună, împreună. În întreaga lume, compactarea spațiilor și creșterea urbanizării fac din spațiul sonor o preocupare a profesioniștilor și cetățenilor implicați în procesul de transformare a locurilor lor de viață.

3. *Tehnici de înregistrare și de difuzare a sunetului* – Tehnicile de difuzare electroacustice au pătruns în viața noastră și ni se par familiare în timp ce ignorăm funcționarea și alchimia care stau la baza sunetului. Dar mijloacele de înregistrare și reproducere permit penetrarea în orice moment și în orice loc în intimitatea individului. Compresia cunoscută sub numele de „sunet dinamic” ne-a obișnuit cu o audiție muzicală și vorbită fără nuanță, chiar și în medii de ascultare zgomotoase. Deturnată de la scopul său inițial, o comprimare excesivă nu lasă timp de respirație ascultătorului care, obosit, nu mai are puterea de a exercita o ascultare critică și, în ciuda voinței sale, devine un receptor de mesaje din ce în ce mai invazive.

4. *Relația dintre imagine si sunet* – În contextul accesului pe scară largă la audiovizual și multimedia, sunetul este un element-cheie al percepției vizuale și al calității finale percepute. Creația sonoră este o parte integrantă a operei audiovizuale și a spectacolului.

5. *Expresiile muzicale și sonore* – Expresia muzicală, prin voce și prin instrument muzical, este un factor de echilibru atât personal, cât și colectiv, printr-o ascultare de sine și a celorlalți. Cercetările științifice arată cât de mult practica muzicală contribuie la dezvoltarea și menținerea performanțelor cognitive în toate etapele vieții. Aceasta crește capacitatea de învățare și memorare, participă de asemenea la dobândirea altor aptitudini, mai ales la copii.

În tot acest context, scrierea sonoră constituie caracteristica definitorie şi comună a culturii sunetului, fie că e practicată în arta vizuală, în instalație, teatru radiofonic sau alte genuri ce țin de transmisii–trans-mentale, aşa cum le imagina în anii ’20 futuristul rus, Hlebnikov, sau din realitate virtuală ce se afirmă ca mediu azi. Având în spate experiența organizării seriei de evenimente din cadrul sesiunilor Sâmbăta Sonoră, Asociația Jumătatea plină a decis că toate aceste demersuri ce țin de poetica, practica și științele sunetului ca element unitar, își merită poate un festival.



Sound Art

Săptămâna
Sunetului [The Sound Week]
makes its debut in Romania, first of all, in order to be able to introduce some extraordinary artists and specialists that it would be more useful to regard as sound activists. And the most important figure we could think of for inviting to "back up" this debut is Speranţa Rădulescu, ethnomusicologist, whom is presenting in the pages ahead an unusual analysis of the soundscape concept. Unusual because Speranţa Rădulescu is recognized internationally primarily as the author of a consistent life's work that puts in perspective Romanian musical culture, starting from its oral creations.

Also in the pages ahead, readers are invited to discover phenomena that occupy a non-visual field at the intersection of art, technology, music and science. We wish for a future development of explorations considering what sounds in our proximity as well as contemporary sound creations alongside their historical development can teach us, in an augmented conception of public space (radiophonic ether is included). Because the ultimate purpose of the Week of Sound is to acknowledge better the importance of sound as a fundamental element in the balance of our relation to others and to the world, from among social, environmental, medical, economic, industrial and cultural standpoints confounded.

Under the label "Week of Sound", events are organized in over 80 cities in France, Belgium, Switzerland, Mexico, Argentina, Columbia, Uruguay, Venezuela, Ivory Cost, and Canada.

Bucharest is the first city from Central-Eastern Europe that joins the others with a busy week of encounters with sonic productions (sound writing, music, radio, cinema), sound environment issues (acoustics, sound of the city, sonic nuisance), and hearing health (excesses, concert sound limit, prevention).

Taking place from 14-10 March 2016, the Week of Sound in Bucharest has allowed free access to a series of concepts, films, workshops, conferences, listening sessions, exhibitions, which are being hosted by artists from France, Belgium, the US and Romania. These events help the audience reflect upon the importance of the quality of sound in our lives. Invited artists, musicians, cinematographers, sound engineers and ethnologists have provided the frame for investigating different sonic acts that make up nature, private and public life, in the hope of repositioning our social perspective.

In January, 2016, the Chart of the Week of Sound, focusing on the principles shared by the signing organizations, has been accepted by UNESCO members. Here are its main claims:

1. *Health* - physical hearing limits are not extensible, if we consider the human range. The ear does not have a lid, and people hear constantly in a universe that utilizes more and more audiovisual facilities, at higher and higher levels, more and more often.
2. *Sonic environment* - Our sonic environment is an important component for human balance, as it determines our personal and collective behavior. Limiting sound pollution, designing proper listening spaces, acoustic control, these are today conditions for a better life, together. All over the world, space compacting and urban living is on the rise, which makes sonic space a real interest for professionals and citizens implicated in the transforming of the places they live in.
3. *Sound recording and broadcast* – Electroacoustic transmission is in our life to stay, while in the same time we ignore the basics of its functioning. Nevertheless, means of recording and copying allow exploding the notion of privacy. Compression methods, known as "dynamic sound", have accustomed us to voice and music listening without nuances, even in noisy spaces. Abused, excessive compression cuts down the listener's breathing time and leads to tired listeners, deprived of the power to exert critical listening. Those involved become against their will receivers of more and more invasive messages.
4. *The relation image-sound* - in our world of wide access to audiovisual and multimedia content, sound is an important element for visual perception and a factor of the final perceived quality of an image. Sound design and production is part of the finished work or show.
5. *Sound and musical expression* - Through expression with voice or musical instrument, personal and collective balance is expressed listening to self or others. Scientific research shows how much music practice contributes to the development and maintaining of cognitive capacities throughout life. Memory functions and other abilities, especially in children, benefit.

In this context, creativity in sound production constitutes the common trait of a culture of sound, be it practiced in plastic arts/installation, radio plays or other genres of transmissions - trans-mental, as were imagined in the 20s by Russian Futurist Velimir Khlebnikov or Virtual Reality, for the future. With its experience organizing Sâmbăta Sonoră [Sonic Saturdays] program, Jumătatea plină cultural association, has decided that all the poetics, praxis and sciences of sound as a unitary element are worth a festival. For more info concerning the programming proposed that week, please visit saptamanasunetului.ro

~~per~~Sonifică Bucureștiul

■ Text
OCTAV AVRAMESCU

Instalație sonoră 8 canale
Realizare tehnică: Baptiste Bohelay
Înregistrări de teren: Maria Balabaş, Claudiu Cobilanschi, Mara Mărăcinescu, Octav Avramescu şi Anamaria Pravicencu
14-20 martie 2016
ARCUB / Hanul Gabroveni, Bucureşti

Pentru Săptămâna Sunetului am realizat o instalație sonoră cu ajutorul unei finanțări de la AFCN, aria Arte Vizuale. Nu am greșit încercând deschiderea comisiei de evaluare pentru proiectele de artă contemporană și am evitat astfel să candidăm la aria Artele Spectacolului, secția Muzică, gândind că am fi avut prea puține șanse să fim convingători acolo cu acest proiect.
Astăzi, când cu greu o formă de cultură mai poate să rămână străină alteia, privind la evenimentele artistice curente, e totuși plauzibilă o concluzie de lucru că „arta sonoră” fără compozitori sau interpreți nu are niciun drept de cetate în cultura muzicală instituționalizată, fie ea și experimentală, în comparație cu cea vizuală. Vom încerca mai jos o înseriere a mai multor argumente pentru a înțelege acest lucru. Dar, fiindcă a propune și coordona un proiect, fundamentat ca expoziție, implică și o responsabilitate curatorială / teoretică, încerc, în primul rând, față de ceilalți concurenți la finanțarea la Arte Vizuale, o mică senzație de stranietate și nevoia unui efort de a urmări autonomizarea estetică întreprinsă prin proiect privind domeniul „vizual”, cât și cel muzical.

Cred, deci, în utilitatea experimentelor de expunere ale „artelor sonore”, corelate cu un efort pragmatic și teoretic „în dezvoltare” pentru a căuta un loc cultural subgenului instalației sonore. E un loc necesar pentru afirmarea existenței unor practici ce nu țin strict de audio-vizual1. Faptul că la aceeași sesiune de finanțare culturală a mai câștigat încă un proiect ce abordează tot instalația sonoră printr-un call deschis, din perspectiva unei curatoare experimentate în arte vizuale (Olivia Nițiș), lucrând în contextul unui spațiu de dans contemporan (WASP), creează iată un moment discursiv pentru proiecte artistice cu entități temporale ce nu sunt (neapărat) performance sau intermedia.
Oare în această primăvară, două proiecte pot sugera împământenirea locală a unui fenomen artistic? De ce să rămânem la nivel discursiv doar la a constata existența unor instanțieri de programe poetice personale sonore în câmpul plastic impropriu denumit vizual?
Cu titlu de exemplu aici, instalația *~~per~~Sonifică Bucureștiul* s-a dorit o instalație interactivă, open-form2, ce pune în valoare înregistrări sonore de teren, realizate de artiști care practică deja acest lucru. Selectarea pentru prezentare ale unor astfel de înregistrări preexistente a fost de altfel un scop principal al proiectului, la fel ca și difuzarea lor într-un mediu special construit pentru interogarea proprietăților acustice și particularităților sonore, bune sau rele, ale vieții de zi cu zi din București. Iar o extensie a acestui demers va fi prezentată la tranzit.ro/Iași și Zpațiu, Chișinău, spații dedicate cercetării în arta contemporană.
Experiența cotidiană din mediul sonor urban, efemer și involuntar, întâlnește în instalația *~~per~~Sonifică Bucureștiul* practica înregistrărilor audio de teren, căutând să facă mai bine cunoscută noțiunea de peisaj sonor. Instalația propune simbolic agency sau capacitatea de a gândi intervenția în mediul sonor urban cu o încercare imaginativă de a prelua controlul asupra unor înregistrări din spațiul public ce ar avea altfel ascultători izolați. Deturnarea e mediată printr-o expunere plastică și ludică, adică adaptată spațializării și modulării unui număr de eșantioane sonore prelevate în câteva situații „iconice”: manifestații, parcuri, trafic etc. Ține de utilizatori ca acest peisaj să nu devină cacofonic! Demersul pieselor selectate de la artiști întâlnește totuși demersul expoziției colective, acela de a deschide un laborator de improvizație concretă cu sunete urbane – „concret” fiind un termen împrumutat unei avangarde muzicale dedicată folosirii sunetelor culese cu microfonul și bandă magnetică pentru a crea lucrări noi.
Înregistrările de teren (*field recordings*) sunt o practică de dată recentă, accesibilă datorită condițiilor tehnice bune de înregistrare (stereo și chiar multi-canal) pe suport digital, cu aparate de mici dimensiuni și costuri nu foarte mari. Operațiunile de editare și montaj pentru acest fel de fonograme sunt chiar mai puțin importante decât capacitatea lor de a surprinde momente de o „plasticitate” spontană, improvizată, caracteristică, ce le face similare unei forme de fotografie.
Și la fel cum fotografia a trebuit să se definească în raport cu pictura, sub aspect practic, o artă sonoră bazată pe înregistrări de teren ar trebui să se poată diferenția de creația muzicală prin simplul fapt că aceasta din urmă ia decizia de a lucra împotriva şi independent de realitatea (imediată a) mediului sonor înconjurător. Spunând că aceasta e o alegere și nu o definiție, ce se

Imagine din ~~per~~*Sonifică Bucureștiul,*
Instalație sonoră 8 canale, Realizare tehnică: Baptiste Bohelay, Înregistrări de teren: Maria Balabaş, Claudiu Cobilanschi, Mara Mărăcinescu, Octav Avramescu şi Anamaria Pravicencu, 14-20 martie 2016, ARCUB / Hanul Gabroveni, Bucureşti. Foto: Laurenţiu Dincă

întâmplă atunci când înregistrările de teren servesc ca bază sau element important în compoziție? Pentru că – indiferent de aria proiectului la AFCN – există probabil o singură constantă în tot acest fenomen artistic, aceea a ascultării muzicale. Aceasta este una aspectuală, o ascultare pentru un conținut „ca și cum ar fi” după regulile unei arte, cel mai corect denumită probabil tot muzicală sau în marjele acesteia, artă sonoră.
Obiecte muzicale neidentificate, hibrizi sonor-muzicali chiar se întâmplă, v. Luc Ferrari și mulți alţii care au deschis câmpul componistic către înregistrări de teren. Mai ales că, istoric, sunetele înregistrate / concrete au fost avatarul unor compozitori electroacustici, ce aveau la dispoziție costisitoare studiouri, inaccesibile altor experimentaliști fără afiliere instituțională muzicală. Acești compozitori, în Franța, Germania sau America, au ales de la începutul unei paradigme muzicale permisă de invenția benzii magnetice, asemeni compozitorilor de muzică atonală un pic înainte, să evite în manipularea de înregistrări cu care lucrau orice formă de referință la elemente sonore ușor de recunoscut, anecdotice; în cazul avangardei de dinaintea lor, pionieri ai muzicii atonale, aceștia au teoretizat și ei cu obstinație evitarea oricărei similarități cu cele mai mici unități ale unor construcții muzicale armonice.
Bazându-ne chiar pe scrierile unuia dintre primii compozitori și ingineri ai muzicii concrete, Pierre Schaeffer și *Tratatul obiectelor muzicale* din 1967, astăzi putem însă încerca să evacuăm și acest trecut prin însăși terminologia sa, fiind deci un pic postdigitali. Există un după Schaeffer în discursul muzical contemporan, care trebuie să jongleze cu tot mai multe instanțe de colaj sonor lo-fi aplicat chiar și în lucrări de referință și, prin urmare, o frecvență crescândă a folosirii binomului de reperaj generic, „obiect sonor – obiect muzical”[3]. Datorită, în principal, culturii pop, în mod anacronic, unii muzicologi discută în paralel cu obiectul sonor apariția unui suprarealism în muzică, ce nu s-a manifestat contemporan cu cel din artă sau literatură. În mod simplist, un obiect sonor devine muzical dacă are o funcție înăuntrul unei compoziții. Dar fiind că prin comparație cu recepția unei instalații sonore, o compoziție este tot un context de ascultare, putem vorbi de o necesitate de recalculare a atenției muzicale pur și simplu la una acustică. Bineînțeles, acesta este un reperaj generic, și nu o judecată de valoare. Pentru un reperaj de semnificații codate e nevoie de un sistem de referință mai bogat cultural, nivelul de operă, dar acest fapt nu îl împiedică pe acela că azi obiectul sonor al unei arte realiste are nevoie de o teorie post-factum pentru a redeveni muzical. Iar instalația în arta contemporană se potrivește de minune pentru a suspenda simple discuții de valoare.
Un astfel de „obiect teoretic găsit” folosește repoziționării instalațiilor sonore ce se bazează pe tehnologii de reproducere a sunetului, cu scopul de a oferi o experiență pentru auz mai mult decât pentru văz. Din zgomotul cotidianului materialist și urban, înapoi la arta bruitistă a futuriștilor, la poezia zaum sau poezia sonoră simultană dada, "L'amiral cherche une maison à louer", din februarie 1916 de la Cabaret Voltaire din Zürich, la activitățile Fluxus de mai târziu, să subliniem că toate au fost opuse dogmelor, cultului personalității pe care prosperă cultura muzicală în turnul său de fildeș.
Poate părea deci că am trecut deja demult de la sens ori semn la fonemă sau formă, la muzicalitate fără note în arta experimentală. Dar astfel de mostre sonore istorice au o identitate dată de relația lor contextuală de apariție și convențiile pe care le combat, la fel cum ascultarea „muzicală” are proprietățile pe care un context sociocultural specific i le poate acorda. Unitatea lor de măsură nu e naturală, e cultura auzului și a organizării sunetelor prin scriere sonoră, ce trebuie constant reînnoită.
Sunt astfel și sunetele orașului vizate de instalația ~~per~~*Sonifică Bucureștiul* din programul Săptămânii Sunetului tot atâtea obiecte virtuale, cu uz social, ce depind de expresie pentru a integra registrul aspectual, dar și de o inscripție prin care sunt scoase din sistemul de referințe uzual, fie acesta chiar și muzical restrictiv. La fel cum într-o teorie a teatrului, e nevoie de o audiență ca un fenomen artistic să existe, chiar și deturnarea unor înregistrări de teren poate căuta să aducă legitimitate unei practici transmisibile între câmpuri artistice muzicale sau „vizuale” și plastice-sonore.

1. Un experiment anecdotic, relatat în conferința de la București de către Christian Hugonnet, inginer acustician și fondatorul La Semaine du Son: IRCAM (institutul de cercetare și coordonare acustică / muzică din Paris) a prezentat pentru aceeași audiență, de două ori, același film, o dată cu o coloană sonoră de proastă calitate și apoi cu una bună, iar reacția generală a fost că la a doua vizionare, imaginea a fost cea percepută ca fiind de o calitate mai bună! Sunetiștii de film sunt și ei unanimi în a afirma că nu există o adevărata apreciere a muncii lor în afara cercurilor de profesioniști. Dar calculatorul nostru omniprezent sau orice alt aparat audio-vizual are nevoie în mod explicit în construcția sa de un procesor de imagine separat de cel de sunet.
2. Și cu acești termeni am bifat principala definiție pentru instalație sonoră pe Wikipedia.
3. V. Matthew Butterfield, *The Musical Object Revisited* (2002) și *Qu'est-ce qu'un „objet musical”?* (2010) de Alessandro Arbo. Un aspect interesant, acest „demers intelectual” de definire a unei entități temporale ca obiect recunoaște că e bazat pe un concept ce ține de forme vizuale, însă „obiect” nu e un termen chiar contraintuitiv, dat fiind că e inspirat de constatarea că percepția sonoră umană e condusă de o memorie ecoică, fie ea chiar și scurtă (5-6 secunde), prin care un sunet auzit este echivalent cu senzația unei stabilități. Aceasta nu înseamnă că un obiect sonor trebuie să fie scurt!

OFRANDA FOTOGRAFICĂ FERΔL N0IS3

Text OCTAV AVRAMESCU

Cu fotografiile Andrei Chițimuș, o scenă muzicală e ilustrată și are, fățiș, intimitatea faptului divers din presă, dar și fundamentul unei arte. Nume precum Weegee şi Brassai, Nan Golding sau Wolfgang Tillmans, descrierea instantanee a spectaculosului nostru timp liber par să fie nişte referinţe clare. Importanța acordată acestui proiect personal de documentare poate fi dedusă însă din adecvarea mijloacelor folosite de către fotografă pentru a înscena momentul și subiectul, tot timpul același: publicul și instalarea protagoniştilor din performanțe muzicale tehnic modernist-radicale, tehnologic DIY și lo-fi, vânate de ea odată cu începerea studiilor la Paris. Cu o notă de subiectivism aș adăuga: mai ales acolo, unde arta vizuală e mare și cea sonoră e mică-mică, alimentată totuși constant de reprezentanți de marcă în trecere – și cu trecere la absolvenții de artă, ce nu ocolesc astfel de chestionări, valabile și pentru instalații sau performance. Am cunoscut și eu așa această scenă, impropriu denumită „muzicală" în 2000, care nu s-a schimbat foarte mult .[1]

Din când în când, câte un centru major de artă precum Pompidou sau Fondation Cartier dedică fenomenului un eveniment mai vizibil, invitând adesea aceiași creatori ce tranzitează constant locurile mici, nealiniate cu nimic major, din industria muzicala sau culturală, dar nu chiar ad-hoc. Ce pare deci general valabil în acest proiect fotografic menținut de Andra Chiţimuş deja din 2010 – reprezentat printr-o mică selecție aici – este tracasanta întrebare dacă aceste arte sonore sunt artă contemporană pentru arta contemporană fără limitare la white cube? Dacă sunt o modalitate de expresie, sau numai nişte forme? Până una-alta, există paradigma cognitivă în care culoarea și sunetul sunt frecvențe decodate de creier și, în ambele situații, nu contează / nu suntem conștienți cum se transmite această informație între ureche sau ochi și creier.

În întregimea sa o practică de deplasare, nu de studio, colecția completă de fotografii de la concerte și alte happening-uri muzicale își trăiește o viață pe blogul dedicat, dar la fel de bine este o serie de negative ce așteaptă să fie trase în orice format, așa cum am încercat acum printre articolele despre scrierea sonoră din acest dosar.

Prin prima abordare, seria demonstrează cum e inspirată și cum stă la dispoziția rețelei de pasionați (*the eternal network*, cum ar spune Robert Filliou [2]), ce colecționează producții sonore obscure și recunoaște figuri paracelebre ce se pun în scenă pentru concerte cu 20+ oameni în audiență, aceiași pasionați de experiment care sunt constant atenți la scenele dedicate din fiecare mare oraș. Sunt mai multe scene exclusiv de acest tip în Londra sau Berlin, unde e și o mai mare populație de artiști sonori, două sau trei la Paris și am putea spune că una exista, până la noile regulamente ISU, chiar și la Bucuresti, i.e. Question Mark.

În aceste locuri, relația de *corps à corps* [3] a audienței nu poate fi, spre exemplu, confundată cu cea de la un club de dans, dar poate avea o nuanță fizică similară de extatic, mai abstract și mai contrastat. Andra Chiţimuş spune că, pentru ea, în aceste situații căutate simte aparatul fotografic ca o extensie personală precum ceasul. Pentru a scoate în evidență aura și disciplina ce transpar totuși în aceste instantanee „chioare", trebuie observat că la astfel de concerte publicul nu resimte nevoia să facă poze cu telefoane mobile sau aparate scumpe, filmul din aparatele de unică folosință ale Andrei Chițimuș fiind un suport material, oricât ar părea de efemer, foarte potrivit pentru a susține o legătură cu momentul, legătură care nu este editabilă, digital transmisibilă, secvențiabilă. Fotografie pe film deci, luată drept cea mai bună soluție de a arhiva specificul efemer al unor momente, și etichetă underground, în care corpul social-experimental își exhibă latura sonoră. Fotografiată cu apertură mică, pentru o adâncime maximă de câmp și interes în imperfecțiuni, care să îi ilustreze disponibilitatea, aparatul folosind celui care îl utilizează, și nu invers, cu ecou puternic pentru cei ce descoperă lumea ca fiind făcută și din experimente sonore, o lume a irepetabilului și, de aceea, de referință personală pentru toți cei care participă în ea.

1. Fara ea, nu ar fi existat nici Sâmbăta sonoră, sesiuni de ascultare și concerte pentru dezvoltarea unei scene a creației sonore experimentale la București, începută acum șapte ani.
2. La inițiativa lui Robert Filiou, din 1963 se organizează pe 17 ianuarie, în lumea întreagă, prin streaming sau preluare de staţii de radio, „petreceri" de creaţie sonoră. De câţiva ani, acestea sunt organizate şi de Radio România.
3. În aceste locuri, relaţia *corps à corps* nu trebuie confundată chiar cu aceea de dans, dar are aceeaşi nuanţă de foc de artificii fotografice precum înotul sincron.

FErΔl N0is3, *Prepared piano for Romanian composers Anamaria Avram and Iancu Dumitrescu*, Eglise St. Merry, 25.03.2010. Photo and courtesy of FErΔl N0is3

FErΔl N0is3, *Jérôme Noetinger's gear*, Instants Chavires. 17.03.2012. Photo and courtesy of FErΔl N0is3

FErΔl N0is3, *Glenn Jones*, Crypte de l'Eglise Notre Dame de la Croix, 24.11.2013. Photo and courtesy of FErΔl N0is3

FErΔl N0is3 *with Phil Minton + Rhys Chatham after performing in FERAL CHOIR*, Sonic Prostest, Eglise Saint-Merry, 08.04.2015. Photo and courtesy of FErΔl N0is3

FErΔl N0is3, *Ghedalia Tazartes' accordion*, Instants Chavires, 06.10.2010. Photo and courtesy of FErΔl N0is3

FErΔl N0is3, *Le Quan Ninh (+ Bertrand Gauguet's elbow)*, Instants Chavires, 05.11.2010. Photo and courtesy of FErΔl N0is3

PEISAJE SONORE

■ Text
SPERANŢA RĂDULESCU

Numele de soundscape (peisaj sonor) a fost lansat în 1970 de compozitorul canadian Raymond Murray Schafer. Realitatea pe care o desemna trebuia să fie rezervorul din care autorul și confrații săi compozitori ar fi putut să se alimenteze cu sonorități neobișnuite, proaspete. (Moderniștii radicali nu-și epuizaseră energia și continuau să scormonească în căutarea ineditului sonor.) La puțină vreme, Schafer a inițiat – împreună cu Hildegard Westerkamp, World Soundscape Project (1973-1980). Preocuparea celor doi pentru anvelopa sonoră a lumii a câștigat destul de repede simpatizanți dincolo de frontierele Canadei. Dar ea nu s-a iscat din neant.

The WSP group at SFU, 1973. Left to right: R. M. Schafer, Bruce Davis, Peter Huse, Barry Truax, Howard Broomfield. Courtesy of The World Soundscape Project (WSP)-

Încă din 1949, Pierre Schaeffer inițiase curentul componistic denumit „muzica concretă”, care valorifica în opere muzicale academice sunetele naturii, după o prelucrare electronică ce le transforma în obiecte sonore. Olivier Messiaen, care aderase și el la acest curent, crease *Réveil des oiseaux* (1953), *Oiseaux exotiques* (1955–1956) și *Catalogue d'oiseaux* (1956–1958), inspirat fiind de glasul unor păsări, pe care le notase cu minuție. Cu un secol înainte, Camille Saint Saëns scrisese *Le carnaval des animaux* (1886). Cam în aceeași perioadă, romanticii „programatiști” și unii exponenți ai școlilor naționale din răsăritul Europei pictaseră, prin sunete, munții, câmpul, apele, orizontul: Modest Musorgski (*O noapte pe muntele Pleșuv*), Bedřich Smetana (poemele *Vltava* și *Patria mea*), Richard Strauss (*Simfonia Alpilor*), George Enescu (*Suita Sătească*, *Impresii din copilărie*, *Marea*) etc. Câțiva compozitori baroci fuseseră și ei atrași de *sound*-ul lumii, spre exemplu, Antonio Vivaldi, cu cele patru concerte de vioară *Anotimpurile* (1723), și Jean-Philippe Rameau, cu piesa de clavecin *La poule* (1728).

Firește, în cazurile menționate și în numeroase altele care coboară în timp până în prerenaștere, nu era vorba despre încorporarea ca atare a sunetelor ambientale în creațiile muzicale savante, ci despre elaborarea unor semne iconice, substitute ale sunetelor din natură și / sau din regnul animal. Preocuparea pentru ambianță a fost prin urmare destul de bine conturată mult înainte de apariția conceptului de soundscape.

Peisajul sonor îi interesează azi pe acusticieni, muzicieni, ecologiști, ingineri de sunet și producători de film, compozitori, etnomuzicologi, antropologi, medici, fiecare abordându-l cu instrumentele proprii disciplinei sau domeniului său artistic. Prin soundscape, toți înțeleg ansamblul obiectelor sonore (sunete și zgomote) ce populează un spațiu și un timp determinate, indiferent dacă acestea sunt produse sau nu de om: glasuri, pași, strigăte, dangăt de clopot, muzică, huruit de moară, claxoane, împușcături, dar și ciripit de păsări, țipete de animale, șuierat de vânt... Fiecare operează însă cu o definiție

proprie, în care nu atât elementele alcătuitoare, cât interesul legat de unul sau altul, sunt diferite. Kay Kaufman Shelemay, etnomuzicolog american, notează, de exemplu – în cartea *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World* (2006) – că peisajele sonore sunt dinamice, mișcătoare în timp, întocmai ca apa din peisajele marine (*seascapes*): o observație poate prea puțin relevantă pentru un ecologist.

Există însă și o accepțiune secundă a conceptului de peisaj, cu care practicienii și exegeții muzicii sunt familiarizați: aceea de ansamblu al muzicilor ce populează un spațiu și un timp determinate: musicscape. Etnomuzicologii – un fel de muzicologi generaliști care aspiră să se ocupe de toate felurile de muzici ale lumii – se apleacă înainte de toate, așa cum le-a sugerat fondatorul disciplinei lor moderne, doar asupra sunetelor de sursă umană (Alan Merriam, *Anthropology of Music*, 1964); mai precis, asupra humanly organized sounds, adică a muzicii (John Blacking, *How Musical is Man*, 1973).

Doar unii iau serios în considerație, și încă de puține decenii, toate obiectele sonore (= sunete și zgomote) ambientale. Cei mai imaginativi dintre ei au răsturnat chiar perspectiva și s-au orientat către efectele în plan cultural ale peisajelor sonore asupra omului și a activităților sale. Spre exemplu, savantul american Steven Feld – autorul celebrei cărți *Sound and Sentiment. Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression* (1982) – stabilește o relație între semnalele sonore modulate ale păsărilor și muzica tribului papuaș Kaluli din Noua Guinee, statuând astfel o legătură între natură și creațiile expresive metaforice ale oamenilor care viețuiesc mijlocul său. (Această conexiune ne amintește de încercarea școlii sociologice de la București de a cerceta cultura rurală în contextul „cadrelor sale naturale".)

Chiar dacă nu se preocupă constant de soundscapes, etnomuzicologii practică de multă vreme decupajele, desprinderea provizorie din context și regruparea producțiilor muzicale care îi interesează. Dan Lundberg et al. schițează harta muzicilor din Suedia (*Music, media, Multiculture. Changing Musicscapes,* 2003). Ursula Hemetek din Viena examinează muzicile grupurilor etnice minoritare provenind din fosta Iugoslavie și Turcia (*Musical Practice of the Immigrants from the Former Yugoslavia and Turkey*, 2007). Philip V. Bohlman et al. abordează lumea sonoră pestriță din trei metropole ale lumii (*Tales of Three Cities – Berlin, Chicago, and Kolkata*, 2007). Zuzana Jurkowa, etnomuzicolog din Cehia, selectează dintre evenimentele muzicale recurente din Praga pe cele care răspund unor anumite criterii (*Listening to the Music of a City*, 2012).

Americanul Steven Feld face în acest moment o selecție și mai interesantă: el se apleacă asupra dangătului de clopot din întreaga lume și asupra capacității acestuia de a construi spații cu identitate culturală distinctă, motiv pentru care călătorește neobosit pe toate continentele. (Dacă nu mă înșel, el a făcut o vizită și oițelor din stânele românești.) Dar tot Feld este autorul unei compoziții stereofonice interesante, bazate pe înregistrări live din timpul unei ceremonii japoneze a ceaiului (*Soundscape Composition from Japanese Temple Garden*, CD, 2006). Cu peste zece ani în urmă, eu însămi am pus în corelație toate muzicile coexistente pe teritoriul României în intervalul 1900–1989: tradiționale, populare, academice, rurale și urbane (Peisaje muzicale în România secolului XX, 2002).

Mă întorc însă la peisajele sonore, cu primul dintre înțelesurile sintagmei.

În vara anului 1992, mă aflam în satul Dobrotești din Câmpia Dunării. Aveam la dispoziție un casetofon digital cu microfoane onorabile și eram încântată de finețea înregistrărilor pe care le puteam obține. Pe atunci ignoram interesul colegilor occidentali pentru soundscapes, dar acest fapt nu mă împiedica să fiu fascinată de ambianța sonoră în care eram cufundată. Mi-am propus să o imortalizez, lăsând aparatul să funcționeze într-o gospodărie din mijlocul satului și urmărind simultan rezultatul înregistrării prin căști. După scurtă vreme, am fost dezamăgită: aparatul imprima nu doar cotcodăcit, muget, lătrături, ciripit, pașii gazdei trebăluind, foșnetul fânului întors cu furca, ci și funcționarea zgomotoasă a pompelor de apă și a cișmelelor din vecinătate, huruitul intermitent al unui tractor, zumzetele de avioane: o ambianță cu detalii destul de variate, dar topite în aceeași țesătură monotonă, pe care stăpânul gospodăriei o socotea pesemne familiară și confortabilă, de vreme ce lucra în totală destindere.

Deranjată fiind de prozaismul tractoarelor, al pompelor și al avioanelor, mi s-a părut că frântura de peisaj sonor pe care o imprimasem este irelevantă pentru sat. Și într-o anumită privință chiar era: nu includea clopoțelul oilor – păstoritul la șes fiind una din ocupațiile principale ale bărbaților din sat –, vociferările oamenilor care se înfruntau în agora din fața Primăriei în legătură cu restituirea pământului, jocurile copiilor, fluierașii cântând seara pe șanț... Cu alte cuvinte, peisajul meu obnubila evenimente sonore importante, care se produceau în alte spații și în alte momente.

Pe de altă parte și „privit" de la o anumită distanță, eșantionul meu era mai relevant decât îmi închipuiam: el mărturisea despre faptul că satul făcea parte dintr-o țară europeană a secolului XX, slab înzestrată tehnologic, dar nu atât de înapoiată sau îndepărtată de „lumea civilizată" încât să fie ocolită de avioane, cu oameni gospodărind în liniște pentru că își pierduseră cântecele de muncă. Ca să captez imaginea acustică a localității în întregul său, ar fi trebuit să dispun de mult mai multe puncte de observație-imprimare amplasate diferit, să înregistrez în momente diferite ale zilei, în anotimpuri diferite... Obținusem doar o frântură de imagine, o fonografie, echivalentul unei cartoline. (Rareori ne gândim ce înșelătoare poate fi o vedere!)

În ziua de azi, când aparatura electro-acustică este disponibilă la prețuri relativ accesibile, aproape oricine își poate permite să producă un peisaj sonor. Dar pentru ca acesta să aibă sens, cel care îl elaborează trebuie să-și croiască în prealabil un plan de construcție. El trebuie să se lămurească, înainte de toate, ce anume îl preocupă și ce scop urmărește. Ameliorarea confortului biologic al indivizilor?... Surprinderea însemnelor acustice ale prezentului?... Sau ale sunetelor naturii?... Descoperirea unor sonorități nemaiauzite, folositoare unui compozitor avangardist sau de muzică electronică?... Compararea ambientului sonor rural cu cel urban?... Confruntarea soundscape-ului de azi cu cel de acum câteva decenii?... Identificarea contribuției umane la conturarea unui peisaj sonor?

Dependent de obiectivele pe care și le stabilește, autorul prezumtiv trebuie să se hotărască cum să-și „înrămeze" peisajul, adică să delimiteze un spațiu (sau mai multe) și să hotărască momentul optim al prizei de sunet: o anumită zi, oră din zi sau din noapte, lună calendaristică etc. Apoi să-și aleagă cele mai bune puncte de observație-înregistrare. După care, ar trebui să purceadă la imprimarea propriu-zisă, pe care ulterior o va analiza din perspectivă acustică sau / și sociologică,

istorică, muzicală etc. Abia în final el va putea ajunge la observații și concluzii, unele pragmatice: spre exemplu, un ecologist ar putea să inventarieze zgomotele ce ar trebui eliminate în beneficiul confortului auditiv al oamenilor; un compozitor – să constate că asocierea dintre ciripitul unei anumite păsări și foșnetul vântului creează un efect estetic ce merită să fie captat și exploatat ș.a.m.d.

Mi-ar plăcea să pot analiza aici un peisaj sonor elaborat prin operațiile descrise mai sus. Din păcate, nu dispun de niciunul. (Pe cel de la Dobrotești, realizat oricum la întâmplare, l-am șters de mult, ca să pot reutiliza caseta.) Dar, având în minte imaginea sonoră a străzii și a unor spații publice, mi-am formulat în timp câteva observații din perspectiva mea de muzician și etnomuzicolog.

Într-o stradă bucureșteană circulată, oamenii trăiesc într-o baie acustică neîntreruptă și haotică. Avalanșa de sunete care se intersectează în spațiul ei țese o pânză cu reliefuri aproape indistincte, monotonă sau mai degrabă percepută ca monotonă, dar cu intensitate apreciabilă. În peisaj, sunetele naturii, atâtea câte există, sunt în general – dar firește, nu în toate cazurile – de intensitate scăzută sau înghițite de cele de sursă umană. Pe trotuar, românii nu prea comunică între ei, iar când o fac, ridică glasul pentru a se face auziți. (Oricum, în ultimele decenii toți vorbesc tare, chiar răstit – ridicarea nivelului de intensitate a tonului fiind, între altele, expresia unor nemulțumiri cronice pe care oamenii nu mai sunt obligați să și le reprime.)

Muzica este o componentă minoră a ambianței. În schimb, în restaurante și în mijloacele de transport – autobuze și taxiuri – muzica, de multe ori în alternanță cu vorbirea, este o prezență inconturnabilă și pentru mulți apăsătoare. Există posturi de radio speciale pentru cei pe care meseria îi obligă să petreacă ceasuri întregi în recluziune, spre exemplu șoferii. Comunicarea lor cu lumea, pentru un anumit interval de timp exclusiv intermediată de radio, este neangajantă, univocă, nu îi constrânge la efortul unei reacții. Șoferii ascultă sursa sonoră-robinet, deși este neclar dacă îi acordă sau nu o atenție reală și constantă: probabil că nu. Odată ajunși acasă, ei vor deschide neîntârziat televizorul sau aparatul de radio pentru a compensa absența fondului sonor din stradă și din mașină. Altfel, dispariția bruscă a sunetului ar putea să-i înspăimânte, pentru că ar provoca acel efect de gost din filmele mute ale începuturilor, când coloana sonoră era inexistentă.

Intensitatea ambientului sonor al vieții noastre a crescut mult, în majoritatea spațiilor și în cea mai mare parte a timpului. Drept urmare, contactele interpersonale au devenit dificile, uneori chiar indezirabile. Prietenii și rudele se vizitează mai rar și nu au neapărat chef de conversație, fiind concurați de televizorul care funcționează non-stop în aceeași cameră. În restaurante sau la banchetele nupțiale – locuri predilecte al socializării comunitare –, oamenii dialoghează cu dificultate, prin răcnete. Deseori ei abandonează fiindcă efortul fizic ar fi exagerat și inutil. Într-o nuntă rurală din Ciuperceni-Gorj, cineva din proximitatea mea a măsurat intensitatea muzicii: 98 de decibeli, care perforau perseverent timpanele întregului cartier. În concertele de manele, intensitatea sonoră este insuportabilă – deși publicul, docil, o suportă. (Eram cândva în sală, cu dopuri de plastic în urechi, și mă minunam că oamenii din jur nu dau semne de suferință fizică. Doar un băiețel de 6-7 ani și-a astupat temeinic urechile cu palmele și a stat așa până la sfârșitul evenimentului.)

Socializarea oamenilor se produce în bună măsură prin mediatori: știrile și bârfele vin de la TV, de la mesajele-text, de pe internet. Textele de pe telefonul mobil și cele de pe Facebook prezintă „avantajul" că le permit oamenilor o reacție, evitând totodată legăturile interumane directe. O mamă exasperată mi-a povestit cum fiica ei, aflată în aceeași cameră cu cea mai bună prietenă, comunica cu aceasta prin mesaje-texte. Cazul e halucinant: excluzând vorbirea, fetele eliminau din comunicare privirile, gesturile și alte semne cu încărcătură emoțională, ca să nu mai vorbim despre faptul că își schematizau operațiile de gândire.

O bună parte a șoferilor și a pietonilor tineri se izolează deliberat de sound-ul ambiental, prin căști care îi pun în relație cu un peisaj muzical personalizat, elaborat de ei înșiși (fapt care le dă satisfacție!), alcătuit în principal din piese de popular music punctate obsesiv cu bubuituri în registru grav. (Am observat că, în ultimele două decenii, atenția ascultătorilor de pretutindeni se orientează în principal către registrul grav, fapt cu consecințe semnificative asupra structurii muzicilor tradiționale și populare.) Oamenii de toate vârstele se alienează, izolați de o perdea sonoră, sau, în alte situații, se ascund în spatele ei.

Traseul desenat aici a „început" cu descoperirea valorii expresive a sunetelor ambientale și imitarea lor prin modalități muzicale specifice. A continuat cu transformarea acestor sunete – cărora li s-au adăugat și zgomotele – în obiecte sonore. Faza următoare a constat în concentrarea asupra peisajelor sonore globale: creatorii le-au folosit eventual în muzica lor – ca atare, dar mai ales secvențial – cu ajutorul unor tehnologii electronice progresiv mai performante, iar savanții le-au transformat în obiect de cercetare acustică, antropologică, muzicologică, medicală etc. Pe de altă parte, oamenii se confruntă în viața de zi cu zi cu peisajele sonore reale. Acceptate, suportate sau rejectate, acestea le afectează comportamentele sociale și uneori creațiile expresive. Traseul a fost lung și încâlcit, iar etapele sale au fost dezordonat așezate pe firul timpului. Ar merita ca, într-o zi, cineva să-l refacă, riguros și cu toate detaliile, poticnelile și meandrele sale.

8–13 februarie 2016

TEATRUL RADIOFONIC – „CINEMA PENTRU URECHE”

■ Text
ILINCA STIHI

...ne punem căștile pe urechi. Așa se termină ritualul de dimineață. Ce urmează? Plonjarea în jungla urbană, în calendarul activităților zilnice. Sunetul continuu al radioului sau al înregistrărilor din telefon se mai întrerupe doar uneori de câte o voce familiară care intră în dialog. Acesta ar fi universul sonor care definește pietonul citadin, completat doar de bubuitul agresiv al șoferului individualist sedus complet de muzica preferată și decibeli.

Spectacolul radiofonic, *Biblia neagra˘a lui William Blake*, spectacol surroung de Ilinca Stihi. Sesiune de ascultare în cadrul evenimentului „Săptămâna sunetului”, 14-20 martie 2016, Bucureşti. Foto Sorin Nainer

Identitatea sonoră a vieții noastre cotidiene se definește, fie că o facem intenționat sau nu, prin ideea de frondă. Luptăm zilnic cu mijloace personale împotriva universului sonor ce se desfășoară natural în jurul nostru. Poate detestăm agresivitatea orașului, mârâitul motoarelor ce se izbesc cu ecou de cimentul gri al blocurilor comuniste, implorarea mizeră a cerșetorilor ambulanți, Salvările strigând continuu fatalitatea care ne așteaptă după colț.

Poate e mai greu să anulezi totul proptind privirile într-un gol imaginar, decât eradicând prezența sonoră care te cuprinde și convinge cu insistență de peste tot. Putem spune că trăim, mai mult sau mai puțin conștient, într-o ficțiune sonoră, pentru că avem nevoie de așa ceva.

Abordarea sunetului ca spectacol sonor devine în acest context un demers aproape antropologic. El consemnează cele două tabere. Face dreptate Cetății, ca produs al fiecăruia dintre noi, cu zgomotul pașilor noștri, a facilităților pe care ni le-am construit pe culmile progresului tehnic, face dreptate crâmpeielor de viață naturală ce reușesc miraculos să supraviețuiască fără trucuri acumulărilor toxice din coada fumigenă a vitezei de consum. În alt plan, dă spațiul cuvenit naturii umane chinuite și nostalgice după dumnezeul său căruia îi înalță fuiorul muzical al gândurilor sale, acea eternă amprentă umană deacolo, din nevăzut.

Astfel, dramaturgia acestui tip de expresie spectaculară este continuu permeabilă la pulsul individului și al timpului său, depinzând vibrant de ceea ce emană istoria subiectivă. Extrem de intim, și ca transmitere, și ca realizare, spectacolul sonor este treapta de mijloc între elitismul particular al artei muzicii și aspectul familiar al spectacolului vizual (fie că ne referim la teatru sau la cinema).

Biblia Neagră a lui William Blake, face o incursiune în acest univers bogat de vieți paralele. Un personaj central, complex, cum suntem fiecare dintre noi, este monitorizat acustic, atât în manifestările sale exterioare, cât și în viața sa lăuntrică. Din tușa observațională a sunetului în priză directă, dar și din dantelăria muzicală a celui construit subiectiv s-a conturat aproape de la sine încleștarea intensă a două dimensiuni de umanitate, care nu par să se poată reconcilia. Victimă a vârstei care sedimentează personalitatea – adolescența – eroul conduce acest demers neînclinat spre compromisuri. Pariul său cu sine e de a decanta adevărul de minciună, realitatea corectă de falsitatea visului. Este un donquijotism, adulții știu. Dar, poate este bine, uneori, ca lumea să se lase în brațele pătimașe ale ființei fragede care încă nu are nimic de pierdut. Prin ochii săi, lașitățile se văd în cruzimea lor deplină, așa cum groapa comună a idealurilor ce au pierit începe să îmbibe pestilențial sloganurile ce vor să le ia locul. Este suficient să asculți cu atenție ce se întâmplă în jur. Cuvinte aruncate aleator, fragmente de știri, hituri de moment, și îți dai seama poate că lumea nu te mai așteaptă să crești. Lumea se desfășoară fără tine, motorizată de fluxul sangvin al circuitului financiar, al tranzacțiilor comerciale, de gura lacom[a lui a avea și în dezinteresul fățiș față de ființarea ființei, față de gândul omenesc care ar trebui să stea, în mod firesc, la baza demersului civilizator.

Eroul este în impas. Toți suntem, deși ne prefacem că nu vedem, nu auzim. Este suficient să închidem ochii. Jur împrejurul nostru crește atunci o lume cu evoluții independente în fiecare boxă. Ele se însumează undeva, dar nu e evident unde anume. În personalitatea individului din centru. Pentru că spectacolul sonor i se adresează lui și, prin el, își rezolvă unitatea. De aceea, alegerea abordării sunetului 5.1 (surround) s-a dovedit a fi o necesitate a acestui demers. Generozitatea decupajului din cinci puncte de emisie a sunetului asigură nu doar diversitatea lui expresivă, ci și imposibilitatea de a se închide în sine ca o operă finită. *Biblia Neagră a lui William Blake*, dincolo de ceea ce propune prin cuvânt, este o operă deschisă. Ea se referă continuu la un partener indispensabil, cel care ascultă, cel care însumează impulsurile acustice și le transformă sintetic în construcție dramatică.

Firește, eroul își va alcătui în cele din urmă parcursul său față de care atitudinile pot fi diverse. Dar, dincolo de finalitatea dramaturgică, sunetul acela-oglindă întârzie în memoria afectivă a fiecărui ascultător și facilitează, poate, conștientizarea celei mai adânci, dincolo de epidermă, identități: identitatea sonoră. Viața lumii noastre este vibrația sunetului din ea, percepută nu doar de anatomia urechii, ci de fiecare segment al corpului nostru fizic, iar el îi răspunde într-un dialog pe care nu-l aflăm. Să facem un exercițiu: în loc să ne punem căștile pe urechi, să mergem la fereastră, să închidem ochii și să ascultăm glasul lumii care ne vorbește.

Radio Art: Un apel la acţiune

■ Text
DR. COLIN BLACK

Un element ne-excepţional al artei este natura sa dinamică, de a se inventa şi reinventa, de a se transforma şi transmuta şi de a modifica media, de a evolua din punct de vedere cultural şi de a se dezvolta conceptual. Pentru mine, întrebarea „ce este arta?” nu este atât o întrebare, cât o enigmă, imposibil de explicat sau la care nu există răspuns. Chiar atunci când combinăm cuvântul radio cu artă, ca şi cum am vrea să limităm aria de cercetare la radio art, sarcina nu pare să devină mai puţin complexă. O supoziţie pe care mulţi o fac despre radio art este că ea include în mod intrinsec o componentă de tehnologie radio, dar – ca în cazul altor forme de artă – această legătură poate fi doar conceptuală. Chiar şi cu limitarea introdusă de un aspect de tehnologie radio (sau wireless), sfera radio art este încă un domeniu de studiu în plină expansiune şi dinamic, exacerbat de un peisaj convergent şi trans-media, care evoluează într-un ritm tot mai rapid. Pentru a adăuga mai multă complexitate proprietăţilor şi dimensiunilor radio art, e evident faptul că acest domeniu de activitate atrage practicieni proveniţi din medii foarte diferite. Nu este ceva neobişnuit ca artiştii plastici să se angajeze în forme acusticmatice de radio art. Compozitori, interpreţi, autori, poeţi şi profesionişti din media, printre alţii, au avut o interfaţă cu radio art pentru a crea lucrări. Artişti conceptuali precum Robert Adrian, Gottfried Bechtold, Lawrence Weiner şi alţii au jucat şi ei un rol în dezvoltarea unei abordări telematice a acestei forme de artă, iar Robert Adrian este autorul manifestului „Kunstradio – Spre o definiţie a radio art”, în Austria.

Acest manifest – aşa cum spune Heidi Grundmann (fostă Producătoare Executivă la Kunstradio) – le-a permis artiştilor „să considere spaţiul radio (emisie) [locaţiile unde emisia radio este audibilă] ca pe un spaţiu public sculptural, în care muzica, sunetul şi limbajul sunt materialul sculpturilor”. Dezvoltând această noţiune, am argumentat, anterior, faptul că transmisiunile radio (atât terestre, cât şi online) generează şi curatoriază în mod simultan un tip de spaţiu de galerie pentru această formă de artă, care, asemenea tuturor tipurilor de spaţii de galerie, începe să ridice semne de întrebare referitoare la responsabilităţile galeriei şi ale comunităţii mai largi de a documenta şi de a expune forma de artă.

Fără îndoială, radio art a generat, încă de la începuturile radioului, un mare număr de lucrări seminale şi de capodopere, care îi informează pe artiştii radio contemporani, pe curatori, arbitri, comisari, producători, şi care are valoare pentru comunitatea extinsă. Cu toate acestea, în canonul artelor frumoase, al muzicii şi al istoriei media, aceste lucrări seminale şi capodopere sunt încă ignorate, umbrite de agende hegemonice şi rămân în cea mai mare parte ascunse.

În timp ce radio art a format reţele internaţionale prin intermediul unor organizaţii-colective precum grupul EBU Ars Acoustica, radioartnet, Grupul de Cercetare Radio Art Internaţional (şi Audio Creativ pentru Trans-media) şi Grupul Radio Art de pe Facebook, această formă de artă a generat o diversitate de puncte de vedere şi de abordări internaţionale. Programele germane de radio art continuă, într-adevăr, să fie nuanţate din epoca timpurie a lucrărilor de radio experimentale din vremea Republicii de la Weimar şi Neues Hörspiel. Atelier de création radiophonique de pe Radio France a moştenit ceva din *musique concrète* a lui Pierre Schaeffer.

În anii '50, BBC-ul din Anglia a ales să redenumească tehnicile de tipul *musique concrète* drept efecte radiofonice şi s-a concentrat mai ales pe lucrări bazate pe naraţiuni textuale. Kunstradio din Austria, fiind conştient de istoria radio art din Germania, a dezvoltat această formă de artă graţie angajamentului său faţă de artiştii conceptuali.

În America, free103point9 a explorat spectrul electromagnetic, cu scopul de a crea un nou gen, intitulat *transmission art*.

În Suedia, SR a experimentat cu radio art online în anii 2000, în timp ce Australia, Spania, Japonia şi America de Sud au şi ele propriile puncte de vedere. Această diversitate internaţională demonstrează mobilitatea acestei forme de artă şi capacitatea ei de a evolua în stiluri distincte, care sunt nuanţate de perspective naţionale, culturale.

Asemenea tuturor formelor de artă, este crucial pentru vitalitatea culturală să existe un acces al publicului (prin intermediul transmisiunilor şi al spaţiilor galeriilor online), laolaltă cu mecanisme de finanţare, pentru a asigura supravieţuirea acestei forme de artă şi crearea unor noi lucrări exemplare, de înaltă calitate. Pentru mine, o lume fără galerii de radio art ar fi acelaşi lucru ca şi cum aş trăi într-o lume care s-ar fi decis să nu susţină muzica clasică, sau să-şi ascundă marile

romane, sau să uite să proiecteze filmele sale, sau să se dispenseze de poeţii săi, sau să îşi neglijeze marile opere de artă.
Aş dori acum să vă invit să consideraţi voi înşivă valoarea culturală a radio art, iar dacă – aşa cum este cazul meu – veţi descoperi că este un aspect important al vitalităţii noastre artistice şi culturale, să întreprindeţi o formă anume de acţiune imediată pe plan local, naţional şi / sau global. Această acţiune ar putea fi pur şi simplu de a citi despre radio art, de a crea propria voastră lucrare de radio art, de a posta ceva despre radio art online, de a adera la grupul Radio Art de pe Facebook group şi la radioartnet, de a lansa propriul vostru program de radio art pe postul local de radio, de a asculta emisiunile internaţionale de radio sau de a scrie guvernului vostru, organizaţiilor media sau culturale, cerându-le să includă radio art în cadrul activităţilor culturale de valoare.

A Call for Action

An unexceptional element of art is its dynamic nature to invent and reinvent itself, to transform, transmute and to transverse media, evolve culturally and develop conceptually. The question, "what is art?" for me, is not so much a question but a riddle, that is impossible to expound upon or answer. Even when combining the word radio with art to supposedly reduce the scope and limit the inquiry to radio art, the task doesn't seem to become any less complex. An assumption that many people make about radio art is that it intrinsically includes a component of radio technology, but like other forms of art this connection can be solely conceptual. Even with the limitation of an inclusive technological radio (or wireless) aspect, the scope for radio art is still an expanding and dynamic field of study, exacerbated by a convergent and trans-media landscape, evolving at an increasing rate.
To add further complexity to the properties and dimensions of radio art, it is evident that this field of activity attracts practitioners from a wide range of backgrounds. It is not unusual for visual artists to engage with acousticmatic forms of radio art. Composers, performers, authors, poets and media professionals amongst others have interfaced with radio art to create works. Conceptual artists like Robert Adrian, Gottfried Bechtold, Lawrence Weiner and others were also integral to the development of a telematic approach to the art form and Robert Adrian who authored Kunstradio's manifesto, "Toward a Definition of Radio Art" for in Austria.
This manifesto as Heidi Grundmann (former Executive Producer for Kunstradio) states, allowed artists "to consider the radio (broadcast) space [the locations where the broadcast is audible] as a public sculptural space in which music, sound and language are the material of sculptures." Extending on this notion, I have previously argued that the radio broadcaster (both terrestrial and online) simultaneously generates and curates a type of gallery space for this art form, that as with all types of gallery spaces, starts to raise questions related to the gallery's and the wider community's cultural responsibilities to document and exhibit the art form. Undoubtedly, radio art since the advent of radio has generated a vast number of seminal works and masterpieces that inform contemporary radio artists, curators, adjudicators, commissioners, producers and is of value to the wider community. However, within the canon of fine arts, music and media history, these seminal works and masterpieces are still overlooked, obscured by hegemonic agendas and remain mostly hidden.
While radio art has formed international networks through organizations / collectives like the EBU Ars Acoustica group, radioartnet, The International Radio Art (and Creative Audio for Trans-media) Research Group and the Facebook Radio Art group, the art form has generated a variety of distinctive international viewpoints and approaches. A german radio art program not surprisingly continues to be nuanced from the early Weimar Republic experimental radio works and Neues Hörspiel. Radio France's Atelier de création radiophonique had an inherit awareness of Pierre Schaeffer's musique concrète. The BBC in England during the 1950s chose to re-label musique concrète type techniques as radiophonic effects and have chiefly focused on works that are driven by textual narratives. Austria's Kunstradio, while aware of German radio art history, developed the art form via its engagement with conceptual artists. America's free103point9, exploring the electromagnetic spectrum aims to create a new genre entitled transmission art. Sweden's SR c experimented with online radio art in the 2000s while Australia, Spain, Japan and South America also have their own viewpoints. This international diversity demonstrates the art form's mobility and ability to diverge into distinctive styles that are nuanced by national, cultural perspectives.
Like all forms of art, it is crucial to cultural vitality to have public access (*via* broadcasts and online galleries spaces) alongside funding mechanisms to assure the survival of this art form and the creation of new high quality exemplary works. For me, a world without radio art galleries would be the same as living in a world that has decided not to support classical music, or to conceal its great novels, or forget to screen its movies, or to dispose of its poets or to neglect to care for its great art works.
I would now like to ask you to consider for yourself the cultural value of radio art and if, like myself, you find that it is an important aspect of our artistic and cultural vitality, to take some form of immediate action locally, nationally and/or globally. This action could be as simple as reading about radio art, creating your own radio art work, posting something about radio art online, joining the Radio Art Facebook group and radioartnet, starting your own radio art program on your local radio station, listening in to international radio broadcasts or writing to your government, media or cultural organizations demanding that they include radio art as part of their range of valuable cultural activities.

CHARLEMAGNE PALESTINE

Schling ding ding dinggggg ttttttttttt

Animism Maximalist

■ o conversație de
ANDRA CHIŢIMUŞ

În ultimii ani, am auzit tot mai des cuvinte ca „ritual" sau „șaman" folosite în lumea muzicii, fie pentru grupuri de drone psihedelic sau referitor la outfit-urile lui Kanye West. De asemenea, în lumea artei s-a simțit un interes sporit pentru misticism: Centrul „Georges Pompidou" a refăcut expoziția controversată din 1988, «Magiciens de la Terrre», Fundația Cartier a expus «Vaudou», iar Muzeul Quai Branly a prezentat «Tatoueurs, tatoués», un show despre istoria și semnificația tatuajelor.

Cu toate acestea, dacă cineva merită titlul de șaman, ar trebui să fie Charlemagne Palestine. La vârsta de aproape 70 de ani, Charlemage este unul dintre acei artiști marginali care pur și simplu radiază de creativitate: este acel personaj colorat care tot timpul se îmbracă extravagant, cu eșarfe lungi la gât și pălării de fetru. El descrie aceste elemente de stil ca „simboluri identitare", nu doar simple accesorii.

Activ în scena underground newyorkeză din anii '60-'70, Charlemagne a cunoscut, colaborat sau enervat probabil pe aproape toată lumea importantă din acel mediu.

Charlemagne Palestine with Pip Chodorov at the opening of his show at re:voir Gallery, 2014.
Foto: Andra Chiţimuş and feral n0is3

Biografia sa este atât de densă și neobișnuită, încât pare un amestec de istoria artei contemporane și un roman de Paul Auster: a început să cânte în sinogogi la vârsta de 12 ani pentru a scăpa din ghetoul evreiesc, a fost percuționist pentru Allen Ginsberg, a compus muzică pentru filmele lui Tony Conrad, a fost profesor la Cal Arts împreună cu Morton Subotnik și a expus la Documenta 8, Muzeul Stedelijk, Le Palais des Beaux Arts din Paris, Bienala de la Veneția... Și lista continuă.

Lucrările sale sunt extrem de diverse, de la animale de pluș, întinse pe câțiva pereți, la muzică, drone pentru orgă, realizată punând cărămizi peste clape. În plus, titlurile acestora par poeme dadaiste. *Schlingen Blängen*, titlul tuturor pieselor sale pentru orgă, este probabil cel mai celebru exemplu, sau „Gesammttkkunnstt Meshuggahh-Laandtttt", numele ultimei sale expoziții, la galeria Whitte de Whit din Rotterdam. Până și în cadrul corespondenței noastre pentru acest interviu, răspunsurile sale sunt presărate cu un exces de virgule și semne de exclamație, în timp ce-și lungește t-uri, trage de n-uri și-și dechide o-urile.

Charlemagne nu este doar un performer, ci trăiește cu adevărat această magie și acest misticism, prezente în arta sa. Deși face parte din aceeași generație ca Terry Riley și Steve Reich, cu care a fost adesea comparat, iar muzica lui este repetitivă și încearcă să inducă ascultătorul într-o stare de transă, Charlemagne urăște termenul minimalism. În schimb, proclamă că aparține propriului curent, pe care l-a numit maximalism, într-un gest de emfază barocă.

Muzica a fost întotdeauna punctul central ar practicii sale, însă abodarea sa interdisciplinară, încorporând instalația, dansul, filmul și arta video în performance-urile sale, l-au apropiat mai mult de lumea artei. Interesul sporit pentru sunet din partea muzeelor și a galeriilor de artă, din ultimii zece ani, a dus la crearea unui context unic în care instalațiile video ale lui Ryoji Ikeda, filmele lui John Latham, partiturile grafice de David Tudor și păsările cântând la chitară din

Installation view from the re:voir show, 2014. Foto: Andra Chiţimuş and feral n0is3

lucrarea lui Céleste Boursier-Mougenot pot exista în același spațiu.

Toate întâlnirile mele cu Charlemagne au fost ceva extrem de special: l-am văzut pentru prima dată în 2011, făcând o intervenție în sculptura lui Anish Kapoor pentru Monumenta, la Grand Palais, un imens balon roșu amorf, cu titlul *Leviathan*. Set up-ul lui cuprindea o colecție de clopoței colorați de hotel și câteva clape, la care a invitat publicul să cânte alături de el. Dar ce m-a intrigat cel mai tare a fost o valiză roșie plasată printre instrumente, plină cu animale de pluș. Aveam să-i aflu semnificația trei ani mai târziu, la vernisajul expoziției sale de la galeria re:voir: mi-a explicat cum toate jucăriile din expozițiile sale sunt prietenii lui, dar cele din valiză, care călătoresc cu el peste tot, reprezintă familia, de care nu se desparte. Ah, și încă un mic detaliu: sunt asigurate pentru suma de 1 milion de dolari. Cu toate acestea, colecția sa de jucării de pluș nu este doar un capriciu, fiind profund influențată de viața sa personală și patrimoniul cultural evreiesc, dar și de animism, caracteristic triburilor africane și altor culturi primitive.

Pentru a putea înțelege cu adevărat complexitatea operei și personalității sale, ar trebui să ne întoarcem în New York, anul 1910, când familia sa a emigrat acolo, din Europa de Est. Părinții săi s-au stabilit în Brooklyn, la o aruncătură de băț de un alt cuplu de evrei, care au inventat ursulețul de pluș, în 1902. Pentru el, această coincidență geografică a jucat un rol crucial în conceperea altarelor sale cu animale.

De asemenea, Charlemagne explică cum, în culturile primitive, copiii erau lăsați să-și păstreze jucăriile pentru tot restul vieții, aceastea având o relație specială cu posesorul lor și o funcție sacră. În culturile vestice, copiilor li se confiscă jucăriile ca un rit de trecere înspre adolescență. Și mama sa a făcut acest lucru, donându-i toate animalele de pluș când a împlinit 11 ani. Pe măsură ce sculpturile sale cu ursuleți au început să fie apreciate de lumea artei, și-a făcut un obicei de a-și suna mama după fiecare vernisaj, ca să-i amintească de incident și cum avusese el dreptate în privința animalelor, încă de mic copil.

Dacă invenția ursulețului de pluș de către un cuplu de imigranți evrei aşkenazi stă la baza divinităților sale animale, un alt aspect al iudaismului este central în opera sa: muzica sacră. Având origini modeste, părinții săi au pus mereu accentul pe educația lui. Fiind un bun cântăreț, a început să profeseze de la o vârstă fragedă, întâi în sinagogi și la serbările de bar-mitzvah. Muzica sacră iudaică se învață pur și simplu în mod oral, prin ascultare și repetare, după ureche, fără note și partituri. Această metodă intuitivă i-a influențat modul de a asculta și de a face muzică, căutând mereu o stare de transă. De aceea, compozițiile sale se inspiră direct din conceptul de ritual, folosind note lungi sau *continuums*, cum îi place să le numească, alături de obiecte foarte specifice, cu funcție de totemuri.

Relația sa cu locurile sacre este însă și mai profundă: începând de la vârsta de 16 ani, a lucrat, timp de șapte ani, pe post de carillonist într-o biserică aflată peste drum de MoMA. Cum slujba lui era să sune clopotele în fiecare zi, a început să abordeze instrumentul altfel, căutând maniere noi de a le explora tonalitățile. Pentru el, aceste clopote erau mai mult ca o sculptură sonoră, un instrument cu posibilități nelimitate. Sunetul clopotelor putea fi auzit din grădina muzeului, ceea ce l-a ajutat să se facă remarcat în lumea artei. Moondog, Tony Conrad și președintele televiziunii CBS s-au numărat printre fanii săi de atunci. Această anecdotă reprezintă doar o bucățică din personalitatea exuberantă cu numele Charlemagne Palestine, care a fost suficient de amabil să răspundă la câteva dintre (multele) noastre întrebări, înaintea concertului său de la București din cadrul Săptămânii Sunetului.

Charlemagne, cariera ta este mai mult decât impresionantă! Ai studiat cu Pandit Pran Nath și ai făcut filme cu Len Lye – fiecare capitol din viața ta arată ca o pagină din istoria muzicii contemporane. Ai fost parte din scena extrem de efervescentă a New York-ului anilor '70, unde muzicienii, artiștii și realizatorii de film colaborau adesea cu muzicieni ca Angus MacLise, realizând coloana sonoră pentru filmul cult The Invasion of Thunderbolt Pagoda, *dar și artiști ca Etienne O'Leary și Phil Niblock care făceau atât propriile filme, cât și muzica pentru ele. Aș dori să știu cum ai ajuns la a face film, instalație și performance art – cum s-a născut ceea ce numești maximalism?*

Charlemagne Palestine, performing in Anish Kapoo's *Leviathan* at the Grand Palais in 2011. Foto: Andra Chiţimuş and feral n0is3

De fapt, în cazul meu, a fost video art, instalații multi-media (se folosea adesea acest cuvânt atunci, multi-media) și performance, dar și sculptura, desenul și puțină pictură, chiar și puțină fotografie, și până la urmă și câteva filme. Dar problema a fost întotdeauna separarea pe care o operau acești termeni între diferitele limbaje de expresie; până și video și film sunt zone diferite. În ultimii 50 de ani, doar „am făcut" lucruri: oriunde, oricum, oricând. Se pare că prin această abordare (eu fiind doar un alt membru dintr-o generație care a început să lucreze așa) am deschis cutia Pandorei pentru „de toate"-uri.

Am fost o generație de vizionari, fiindcă acum, cu un laptop, tinerii creativi pot face tot, absolut orice, sub toate formele și stilurile, cu câteva jucării și computere. Dar pentru noi atunci era foarte greu și anevoios să facem orice „multi". Acum există cursuri peste tot în lume despre aceste forme artistice, dar în trecut exista mult sabotaj și scepticism din partea mainstreamului, la adresa artiștilor și creatorilor ca noi! Primele mele lucrări erau mult mai austere. Acela era stilul de New York la momentul respectiv, însă și cele mai austere lucrări ale mele nu erau la fel de seci precum cele ale colegilor mei.

Încă de timpuriu, am început să fac altarele mele cu animale, însă multora nu le-au plăcut, nu le-au înțeles, nu le-au admis, nu le-au prezentat... Așa că deja eram adeseori exclus din „clubul băieţilor" și, fiind deja „băiat", am fost exclus și din clubul feminist al fetelor. Eram într-o stare de derivă, fiind aruncat mereu de la o tabără la alta, aproape întotdeauna exclus, un outsider. Cu timpul, lucrările mele au început să devină mai colorate și jucăușe, și ciudățele, și incategorisibile...

Este enervant cum toată lumea a fost atât de obsedată de cuvântul acesta, „minimalism", un termen pe care îl detest. Pentru mine înseamnă cineva care lasă un bacșiș mic la un restaurant, cineva care e „ieftin"... Dar acest cuvânt e ca un virus, o boală infecțioasă care durează de 50 de ani încoace. Maximal este un cuvânt mult mai deschis, care respiră, și cu atât mai mult potențial! Fără limită! Deci normal că m-am plictisit de minimal și, pe parcurs, am devenit din ce în ce mai maximal, dar am suferit mult din această cauză printre „bisericuțele" de artiști. Nu mi-a plăcut deloc asta! Uneori simțeam că nu pot face nimic „corect", „cum trebuie", dar acum, la aproape 70 de ani, îi cam dau în... Deși acum mulți cred că am făcut o grămadă de lucruri „bine".

Pare să fi fost un parcurs foarte dificil, chiar și acum cred că artiștii se separă în grupuri extrem de specifice, până și în domenii de nișă ca muzica improvizată, de exemplu. Ce te-a ajutat să continui de-a lungul anilor, în ciuda tuturor obstacolelor?

Încă de timpuriu, a fi artist era visul, misiunea mea. Acum acest cuvânt înseamnă mai mult un strateg de business șmecher și, de cele mai multe ori, încerc să evit termenul „artist" când vorbesc despre mine. Am făcut ce am făcut, fac ce fac și acum lucrurile stau mai bine pentru mine. Chiar și unii din vechii mei detractori încep să mă respecte, iar generațiile mai tinere sunt foarte generoase cu mine. Unii oameni susțin că toți aceștia ar fi fost chiar inspirați de către mine!

Într-adevăr, ești un model pentru mulți fani tineri. Referitor la label-uri și suport, aș dori să continuu cu întrebarea următoare – pari a avea din ce în ce mai multe invitații din partea muzeelor și a galeriilor de artă, pentru a-ți prezenta lucrările. Filmul și muzica experimentală au fost întotdeauna un domeniu foarte marginal, încercând să-și găsească locul între lumea filmului, a muzicii și a artei. Ce părere ai despre interesul sporit pentru sound art, muzică experimentală și filmul pe peliculă, din partea instituțiilor de artă? Este un semn că underground-ul a fost acceptat, aflându-se sub egida muzeului?

Există multe, multe instituții de artă în toată lumea, mult mai multe decât atunci când am început, acum vreo 50 de ani. Unele au parte de o finanțare generoasă, dar și mai multe, de mai puțină finanțare. Acum există mii de galerii, spre deosebire de când am început, când erau câteva sute, deci asta deschide mult mai multe posibilități pentru tot felul de medii. Acum oamenii vor să vadă mai mult decât doar pictură și sculptură; acum instalațiile, toate mediile – video, film, fotografie... totul împreună!

Sunetul și muzica experimentală oferă, de asemenea, posibilitatea de a prezenta expoziții la scară mare, însă fără un buget enorm pentru a le organiza! Din păcate, este încă foarte greu dacă nu fac parte din elita lumii artei, care își permite să ceară bani frumoși pentru lucrările reprezentanților ei. Aceste spații fac vizibili acum mulți artiști din underground, îi aduc „la suprafață", mulți artiști care erau „printre firimituri" înainte, acum au șansa de a avea un profil public mai mare. Pionierii uitați și cei care îi urmau, mulți dintre aceștia deja au trecut „de cealaltă parte". Cei care sunt încă printre noi suferă în continuare de foarte puțin suport financiar, deși există multe centre de artă cu bugete de milioane de dolari / euro, chiar miliarde, în cazul unor muzee.

Multe dintre acestea oferă bugete de sute sau mii de dolari / euro pentru artă media, dar sunt gata să cheltuie milioane pentru ceea ce consideră artiști plastici bine cotați, în timp ce artiștii media din aceeași generație primesc doar mărunțișuri. Deci artiștii underground care se bucură de recunoaștere acum sunt plătiți tot... cu salarii underground! Și să nu uităm cum, atunci când am început, erau câteva sute, poate o mie sau câteva mii de artiști, iar acum sunt câteva sute de mii, o creștere care face foarte greu ca mai mult de un mic procent dintre aceștia să poată fi plătiți.

Într-adevăr, sistemul muzeal este departe de a fi bazat pe merit. Dimpotrivă, a început să semene mai mult cu o afacere, în ultimele decenii. Revenind la film, nu mă pot gândi la scena experiemtală fără a menționa numele lui Pip Chodorov, fondatorul labelului re:voir. Când v-ați cunoscut? Cum a început prietenia voastră?

L-am cunoscut pe Pip la Paris, printr-un prieten comun din Olanda, care a adus unul din CD-urile mele în anii '90. Deși eu și Pip eram newyorkezi amândoi, cum suntem din generații diferite nu ne-am cunoscut în NYC, ci în Europa. El a făcut mai multe filme cu / despre mine, de-a lungul anilor. Și am avut o retrospectivă video la galeria sa, re:voir, din Paris, acum doi ani!

Vorbind de Paris – anul trecut, în cadrul festivalului Sonic Protest de la Biserica Saint Merry, ai prezentat un proiect împreună cu Mondkopf, un tânăr muzician cu un background foarte diferit de al tău, fiind DJ și producător de techno. În același timp, din ce în ce mai mulți producători de techno se inspiră din muzica drone și minimalistă, pe care o integrează în seturile lor. Cum a început această colaborare și ce părere ai despre interesul crescut pentru muzica experimentală de club?

Charlemagne Palestine's "family" animals in the red suitcase, Grand Palais.
Foto: Andra Chiţimuş and feral n0is3

Sunt interesat să colaborez cu tot felul de generații și abordări, când am ocazia!

Pianul și orga joacă un rol central în practica ta. Aceste instrumente au o istorie atât de bogată și de academică, fiind de asemenea pusă sub semnul întrebării, începând cu John Cage și pianul preparat. Îți interpretezi mereu compozițiile, dar în timpul concertului din cadrul expoziției Anish Kapoor la Grand Palais, în 2011, îmi amintesc că ai invitat membri din public să vină și să țină clapele apăsate alături de tine. Cum reușești să te reînnoiești mereu în interpretare și improvizație?

Întotdeauna am încercat să găsesc moduri noi și inedite de a folosi „prezentul" într-o manieră diferită. Nu-mi place cuvântul improvizație: este suprautilizat și înseamnă aproape orice și tot, în același timp. „Improvizație" nu este suficient de strict pentru mine, e mult prea vag. Prefer „în clipa prezentă" ca termen, „pe moment", acum.

Acesta urmează să fie primul tău concert la București, un oraș plin de contradicții fascinante și locul de baștină al compozitorilor spectraliști Iancu Dumitrescu, Octavian Nemescu și Horațiu Rădulescu. Ai pregătit ceva special pentru această ocazie?

Cum fiecare orgă este diferită și unică, voi prezenta un Schlingen Blängen (numele pe care îl folosesc pentru piesele mele la orgă, încă din anii '70), special pentru orga de la Conservatorul București și acustica sa specifică!

Apropo de orgi – recent, o biserică s-a dărâmat și a distrus o orgă în Transilvania, același tip de orgă va fi prezentă și pentru concertul tău la București. Crezi că această poveste te va inpira / influența în vreun fel pentru acest show?

Nu sunt sigur, dar poate...Trebuie să văd cum mă simt „pe moment"!

Și o ultimă întrebare: vorbind de artiști români, câteva proiecte foarte interesante și radicale au răsărit din scena locală de muzică experimentală și artă, în ciuda dimensiunilor sale foarte reduse. Irinel Anghel este una din cele mai excentrice forțe din acest mediu. Recent, a postat despre cum ar dori să aibă loc înmormântarea ei – ca o mare petrecere, cu artificii și muzică, și băutură, și dans. Aceasta ar fi clasată ca ultimul ei performance. Mă gândeam că simpla exuberanță nebună a acestei idei are o anumită afinitate cu operele tale. În același spirit – cum ți-ai plănui petrecerea de înmormântare?

Am căutat câteva din lucrările lui Irinel pe internet și sunt pline de expresie dinamică, ceea ce îmi place. Și eu m-am gândit la cum vreau să fiu păstrat când voi muri, dar eu am 68 de ani și Irinel abia 40 și ceva. Dar, normal, dacă oricare dintre noi ar fi să moară azi... Suntem cei mai în vârstă dintre prietenii noștri, să ne luăm rămas bun atât de curând... Artificii la înmormântare... Sigur! Și muzică, și băut, și dansat. Dar de ce nu am face-o și cât suntem în viață? Robert Filliou, artistul francez conceptual Fluxus, a făcut un calendar în care fiecare zi a anului era o Sărbătoare! Așa că cineva ar putea avea 365 de sărbători pe an cu Artificii, și Dans, și Muzică, să moară și să renască... în fiecare zi!

Mulțumesc Charlemagne, așteptăm cu nerăbdare concertul!

CHARLEMAGNE PALESTINE

Schling ding ding dingggggg

Maximalist Animism

■ a conversation by
ANDRA CHIŢIMUŞ

In recent years, the music world has been quite fond of throwing around words like "ritual" and "shaman", be it for improvisational, psychedelic drone ensembles or Kanye West dressing like a wizard. Similarly, in the art world, mysticism has also been trending, if we were to take the Centre Pompidou rebooting its much-criticized show Magiciens de la Terrre, Fondation Cartier's Vaudou's expo or Quai Branly's Tatoueurs, tatoués as an indicator.
However, if there was anybody who should deserve being called a shaman that would be Charlemagne Palestine. At almost 70 years old, Charlemagne is one of those unclassifiable fringe artists who simply beam creativity: he's that kooky character who always dresses very colorfully, wrapped in scarves and large fedoras, props which he describes as "identification symbols", not just simple signature style elements. Charlemagne has probably met, collaborated with or pissed off anyone who's anyone from the New York underground scene of the '60s and '70s. His biography is so dense and unusual, that it feels like a cross between contemporary art history and a Paul Auster novel: he started out singing in synagogues at age 12 to get out the Jewish ghetto, played drums for Allen Ginsgberg, scored films for Tony Conrad, taught at Cal Arts with Morton Subotnik and exhibited at Documenta 8, the Stedelijk Museum, Le Palais de Beaux Arts in Paris, the Venice Biennale. And the list is constantly growing.
His work ranges from building walls of stuffed animals to making drone music by placing bricks on church organs keyboards, while the title of his pieces read like Dada poems. Just take Schlingen Blängen, the title of his organ pieces, for example, or "Gesammttkkunnstt Meshuggahh Laandtttt", the title of his latest exhibition, currently on display in Rotterdam. Even during our correspondence, he peppers his lines with an excess of commas and exclamation marks, while elongating his ''t''s, drawing out his ''n''s and opening up his ''o''s. He's not just putting on an act though, but actually lives and breathes the eccentric mysticism of his pieces. Despite creating repetitive, trance-like pieces and having Terry Riley and Steve Reich as his contemporaries, he loathes the tag minimalism and claims to be part of his own current, which he calls maximalism, with a gust of baroque bravado.
While music remains at the core of his practice, his interdisciplinary approach, incorporating installation, dance, film and video into his performances, has drawn him closer to the art world. The rising interest in sound art from museums and art galleries in the last decade has created a unique context where glitch video installations by Ryoji Ikeda, John Latham's 16mm films, graphic David Tudor scores and Céleste Boursier-Mougenot's installations with birds playing amplified guitars can coexist.
All my encounters with Charlemagne have been especially unique: I first saw him play in 2011 inside Anish Kapoor's Monumenta sculpture at Grand Palais, a gigantic red blob entitled Leviathan. He had a set of colored doorbells and several organs, inviting the audience to join him in pressing the keys at one point. What intrigued me most about his setup was a large red suitcase filled with stuffed animals. Three years later, during his opening at the Revoir Gallery, I would finally learn the mystery behind it: he explained how all of the toys exhibited, which stay behind as part of exhibitions are his friends, but the ones he carries around in the suitcase are family and travel with him everywhere. Also, they're insured for 1 million dollars.
However, his obsessive plush toy collecting has not just started on a whim, but is deeply rooted in his personal life and Jewish heritage, alongside influences from African animism and other non-western cultures.
In order to understand his complex work and personality, perhaps it would be better to go back to 1910, New York, when his family emigrated from Eastern Europe. His parents settled in Brooklyn, just a few blocks away from the Jewish couple who invented the teddy bear in 1902. To him, this geographical coincidence played a crucial role in the creation of his animal divinities. He also explains how in primitive cultures children are allowed to keep their toys their entire lives, since they have a sacred function and special relationship with the owner. Westerners take away the kids' toys as a rite of passage into adulthood. His mother also did it to him, donating all his stuffed animals when he turned 11. As his animal altars got traction with the art world, he started calling his mum after every show to remind her about the incident and how he had been right all along.
While the creation of the teddy bear by a couple of Ashkenazi immigrants is the root of his divinities, another aspect of Jewish culture is at the core of his practice: the sacred music. Coming from a poor family, his parents were very determined to give him an education. He was a good singer and started performing from a young age, in synagogues and at bar-mitzvahs. The learning process of this type of music is very oral: there are no scores and everything is learned by listening and repeating.
This intuitive approach shaped the way he listens to and performs music, always seeking a sort of trance-like state. That is why his musical pieces stem directly from this concept of the ritual, using long notes or continuums, as he calls them, as well as very specific, totemic objects.
His relationship to sacred spaces goes even deeper, as he worked as a carillioner or bell-ringer in a church across the street from MOMA for almost seven years, starting at age 16. As he was doing this daily, he started playing the bells in new ways, exploring their particular tonalities. He saw them more as a sound sculpture, an instrument with limitless possibilities. As the sound of the bells could be heard from the sculpture garden of the museum, this gig earned him a reputation in the art world, with people such as Moondog, Tony Conrad or the president of TV network CBS among his fans.
And this story is just the tip of the iceberg for the expansive personality of Charlemagne Palestine. He was kind enough to answer a couple of our (many) questions via e-mail, before his show in Bucharest for Săptămâna Sunetului (Sound Week).

Charlemagne, your career is beyond impressive from your training with Pandit Pran Nath to film collaborations with Len Lye, every chapter seems like a page of modern musical history. You were active in the extremely effervescent experimental scene of New York in the 70s, where the collaborations between musicians, artists and filmmakers were a flourish, with musicians like Angus MacLise contributing to the score of the seminal The Invasion of Thunderbolt Pagoda, *for example. At the same time people like Etienne O'leary and Phil Niblock were both making movies and making the soundtrack. I was curious to know what has drawn you to movie making, installation and performance art - how did you get to your "maximalism"?*

Actually in my case it was video making, multimedia installations (that's the word we used a lot then, multi-media) and performance art, then also sculpture, some drawings and a bit of painting, even a bit of photography and eventually a few films too. But the problem was always that these terms separate these languages of expressions into different zones, even video and film are different zones.
These last almost 50 years I've just "done" things: wherever, however, whatever. It seems that with that approach (and I was just another member of a whole generation that began working like that) we opened the floodgates to the "everythingzz". We were a visionary generation, because now, with a laptop, young creators can do everything, anything in all forms and styles, with a few gadgets and their computers, they are doing that. But for us way back then it was very hard and cumbersome to do anything "multi". Now there are courses all over the world about all these forms but back then there was a lot of sabotage and skepticism in the main stream against artist creators like us!
My first works were more austere. That was the New York style at the time, though even my austere works were not as austere as many of my

tttttttttttttttttttttttttt

colleagues'. Early on I had my animal divinities and many didn't like them, understand them, permit them, present them... Soooo already I was often excluded by the "boysz club" and as I'm a boy anyway, excluded from the girls' feminist club too. I was floating, blown back and forth from one camp to another, almost always an outsider.
Over time my works began to get more colorful and fanciful and weirdyful and unclassifyiful... People have been so annoyingly obsessed with this "minimal" word, a term that I hate. For me the word means someone who leaves a small tip at a restaurant, someone who's "cheap"... But the word is like an infectious disease and has been for 50 years. Maximal is so much more open and airy and has so much more potential! No limit!!! So certainly I got bored with minimal and gradually became more and more maximal, but I suffered for that many in the artyclubsz. I didn't like that! Sometimes I felt I could do no "right", but now, at almost 70 years old, fuckemmm... Although now some think I did a lot "right".

It seems to have been a very challenging path for you. Even now I think people are separating themselves and others into very specific groups, even within one domain like improvised music, for example. What kept you going over the years, despite all the obstacles?

Early on, being an artist was my dream, my mission. Now the word artist means more a slick business strategist and I often try to avoid the term "artist" about myself! So I just did what I did, do what I do and now it's more okay. Even some of my old enemies begin to respect me and the new younger generations are being very generous with me. Some people even say they've all been inspired by me!

Indeed, you are quite the role model for a lot of younger fans. Speaking of labels and support, I would like to move on to my next question – you seem to have had more and more invitations from museums and art galleries to present your work. Experimental film and music has always been a very marginal domain, struggling to find a place between the film, music and art world. What do you think about this renewed interest in sound art, experimental music and 16mm film coming from art institutions? Does this mean that the underground has finally been accepted, being given the museum's seal of approval?

There are now many, many art institutions all over the world, many more than when I started 50ish years ago. Some of them are well funded, many more of them have lesser funding. There are thousands of galleries now and when I started there were hundreds, so that does provide a lot more possibilities for all kinds of mediums. Nowadays people want to experience more than just painting and sculpture, now installations, all Medias, video, film, photography, hodgepodge... everything all together! Experimental sounds and music also provide the possibilities to present whole big shows, but for not enormous amounts of monies to organize them!
Unfortunately it's still very though unless one is member of the art world elite, commanding big bucks for their works. These venues that now bring a lot from the underground to the aboveground and many artists who were "between the cracks" before, now get to have higher public profile. The little known pioneers and their followings, many have already departed on the "other side". The ones still with us still suffer from limited financial support systems, so there are many multi-million dollars/Euros even billion budget art centers and museums.
Many of them provide hundreds or thousands of dollar/Euros budgets for media arts and they'll spend millions on what they see as blue chip elite new plastic arts, but only hundreds or thousands on media arts from the same generation. So the aboveground artists who used to be underground are still only paid...underground wages! And let's not forget that once there were hundreds maybe a thousand or several thousand artists back when I started and now there are hundreds of thousands, so the math is still lacking enough bucks to seriously subsidize any more than a very small percentage of our artists today.

Indeed, the museum system is far from being merit-based. If anything, it's gotten more business-like over the years. Going back to filmmaking, you can´t mention experimental film without the name of re:voir founder Pip Chodorov popping up. When did you first meet? How did your friendship begin?

I met Pip Chodorov in Paris through a mutual friend from Holland who brought out my CD's in the nineties. Although Pip and I are both New Yorkers, since we are from different generations I didn't meet him in NYC but in Europe. He has done several films about/with me over the years. I've had a video retrospective show two years ago at his re:voir gallery in Paris!

Last year for the Sonic Protest festival at the Eglise Saint Merry, you presented a new collaborative project with the young musician Mondkopf, who comes from a very different background, being a techno DJ and producer. At the same time, recently more and more techno producers are drawing inspiration from drone and minimalism, sometimes integrating it into their sets. How did the collaboration begin and what do you think about the rising interest in experimental club music?

I'm interested in collaborating with all the different generations and approaches, whenever I can!

The piano and organ play a central part in your practice. These instruments have such a rich and revered history that has also been challenged greatly, starting with John Cage and the prepared piano. You always perform your own pieces, but I remember during the Anish Kapoor show at Grand Palais in 2011 you invited audience members to participate and touch the keys/keep the drones as well. How do you continue to constantly challenge and integrate the improvisation and performative elements into your music?

I am always trying to find unexpected, new ways to use the "present" differently. I don't like the word improvisation: it's overused and means almost anything and everything. Improvisation is too vague for me, not strict enough. I prefer "in the moment" as a term, in the now.

This is going to be your first performance in Bucharest, a fascinating city full of contradictions and the home town of spectralist composers Iancu Dumitrescu, Octavian Nemescu and Horațiu Rădulescu. Have you prepared anything special for the occasion?

As all organs are different and unique I will do a Schlingen Blängen (name of my organ pieces since the 70's), especially for the organ of the Bucharest Music Conservatory and its specific acoustic!

Speaking of organs – there was a church that collapsed recently and crushed an organ in Transylvania. In Bucharest you will be playing the exact type of organ as the one that got destroyed. Would this story be integrated in/influence your performance in any way?

Not sure but maybe. I'll have to see how it feels "in the moment"!

One last question: speaking of Romanian Artists, some very interesting and radical acts have merged from our experimental music and art scene, despite it being still very small. Irinel Anghel is one of the most eccentric forces in this milieu. She recently stated that she would like her funeral to be turned into a big party, with fireworks taking off from her body and music and drinking and dancing. She would count this as her last piece of performance art. I thought the sheer crazy exuberance of this idea might have a certain affinity with your work. In the same spirit, how would you plan your funeral party?

I have looked at Irinel's works on the internet and it is full of dynamic expression, which I like. I too have been thinking about how I'd like to be preserved when I die, but I'm 68 years old and Irinel is only in her forties. But of course if any of us die today...We are the oldest of our friends, to say goodbye so soon... fireworks during her funeral... sure! And music, and drinking, and dancing. But why not do that while alive to? Robert Filliou the French conceptual Fluxus artist made a calendar where every day of the year was a Holiday! So one could have 365 holidays a year with Fireworks and Dancing and Music die and be reborn... everyday!

Thank you so much Charlemagne, we're looking forward to your show!

dosare de artist
// PORTFOLIOS

LILIANA MERCIOIU POPA
Tendințe conceptualiste în creația sa

Text
MARIA OROSAN-TELEA

Liliana Merciou Popa este una dintre puținele artiste din România preocupate în mod constant de folosirea textului în demersul creativ, într-o manieră pur conceptualistă. Acest lucru s-a întâmplat încă de la debutul carierei sale, la sfârșitul anilor '90, și a completat, de-a lungul timpului, celelalte forme de expresie folosite de artistă: pictura, desenul, instalația și fotografia.

La Liliana Mercioiu Popa, cuvintele sau sintagmele apar transpuse în diverse forme vizuale, folosind, niciodată întâmplător, materialitatea suportului sau modul de dispunere a instalației ca pe niște elemente menite să potențeze sensurile fiecărei lucrări în parte. Astfel, în Elipsa (2001), printre primele din seria lucrărilor având la bază textul, artista corelează titlul cu modul de dispunere a cutiilor care conțin în interiorul lor cuvinte (instalația realizată din aceste cutii prezintă o dispunere elipsoidală). Pe de altă parte, complexitatea lucrării este dată de un alt tip de corelație cu care se operează. Sensul secund al termenului elipsă (figură de stil ce tinde să scurteze un discurs făcând apel la memoria ascultătorului / privitorului, pentru a suplini ceea ce nu se spune) îndeamnă la asocieri libere – care să suplinească ce rămâne nespus – între cuvintele izolate în cutii. Legătura dintre suport și text este și mai evidentă în lucrarea *Thin* (2011), în care sunt preluate din dicționar cuvinte care derivă sau conțin cuvântul „*thin*" / „subțire". În acest caz, cuvintele apar decupate pe un suport textil foarte subțire, semitransparent. Lucrarea funcționează ca o meditație pe tema precarității unor forme de exprimare născute din incertitudini și tatonări perpetue.

Depășind spațiul restrâns al galeriei, Liliana Mercioiu Popa reușește să adapteze acest tip de discurs conceptualist inclusiv spațiului public. Lucrarea de mari dimensiuni *What About you?* (2011–2015), instalată în 2015, în cadrul bienalei Art Encounters, în apropierea Bastionului Theresia din Timișoara, reprezintă un exemplu foarte bun în acest sens. Așa cum o definește autoarea, lucrarea este o *ars poetica*, o încercare de a vorbi despre crezul artistic personal, dar, în același timp, prin întrebarea formulată, enunțând necesitatea de a rămâne în dialog cu ceea ce este exterior sinelui. Forma plastică, prin plierea unor părți ale literelor în sus, constituie asumarea personală a unor idealuri înalte.

Pornind tot de la text, dar folosind de această dată și sunet, lucrarea *Doar zgomot?* aduce în discuție tema globalizării, oferind posibilitatea privitorului, prin gestul simbolic de a acționa asupra capacelor de domino, inscripționate fiecare cu câte o literă a cuvântului globalizare, de a contribui la deslușirea sensului acestui termen. Declanșarea avalanșei de piese care se reunesc în grămada de sub cutii rămâne o opțiune personală, la fel cum fiecare dintre noi putem alege să fim actanți în jocul globalizării sau să rămânem spectatori. Prin construcția lucrării, răspunsul la întrebarea enunțată în titlu este bivalent. Pe de o parte, globalizarea este doar zgomot, pentru că în cutii nu mai rămân piese, deci cuvântul, odată ce devine în sfârșit coerent, își pierde ponderabilitatea, greutatea. Pe de altă pare, piesele în căderea lor nu produc doar zgomot, ci și interacțiune mecanică, se ciocnesc unele de altele, își determină reciproc traiectoriile și locul pe care îl ocupă în acest tot numit globalizare.

summary

Mercioiu Liliana Popa is one of the few Romanian artists constantly preoccupied in using text, in a pure conceptualist manner. This happened from the beginning of her career, in the late 90s, and completed other forms of expression used by the artist: The words appear into various visual forms, using the properties of the material from which the works are made as a meaningful element. Some of hers most interesting works using text are: *The Ellipse* (2001), *Thin* (2011), *What About You?* (2011–2015), Just Noise? (2015).

Liliana Mercioiu Popa, *What About You?*, 2015, metal. Foto: Alex Boca. Courtesy of the artist

RÓBERT KÖTELES

Un conceptualist postmodernist

Text
CIPRIAN RADOVAN

Köteles este genul de artist ale cărui autenticitate și profunzime de expresie sunt indiscutabile. Originalitatea demersului său de artist predominant inventiv nu este un scop, nici orgoliu sau modestie ipocrită, ca a unor posibile modele umane, declarate, apreciate ca personalităţi, ci rezultanta satisfacerii intuitive a unor principii care în mod natural concordă cu cele enunţate de celebrul Sol LeWitt (diferenţiate de filosofia şi aplicaţiile la fel de celebrului conceptualist aplicativ şi filosof al domeniului, Josef Kosuth).

Róbert Köteles, *Kromo nr. 3*, 2014, acrilic / pânză, Ø 75 cm.
Courtesy of the artist

În accepţiunea lui Köteles, ca şi în cea a lui De Witt, ideea, de regulă iraţională, trebuie urmată absolut şi logic, ţinând seama că ideea şi conceptul sunt diferite, conceptul implicând sensul general, iar ideea o componentă care implementează conceptul, ca un lanţ de etape-idei în evoluţie, care trebuie materializate fizic, cu implicarea imprevizibilului ş.a.m.d. Conceptul în sine, de fapt, ţine de principii proiective, iar materializarea – de aportul participativ-inventiv, ceea ce la Köteles decurge analog cu dicteul automat.

În enunţurile lui Sol LeWitt şi în arta lui Robert se regăsesc efectele secundare, care nu pot fi imaginate în prealabil deoarece apar doar la materializarea conceptului, ca generatoare de idei pentru alte lucrări. Artistul, de altfel, îşi mărturiseşte prin operă şi relatări confesive, cu multă sinceritate, principiul fundamental al demersului său artistic, transpunerea ideatică în operă implicând o evolutivă participare, uneori cu volute imprevizibile ori cu mixări stilistice, dominată întotdeauna de un fel de geometrie aplicată, derivată din principii serialist structurale de tip serie-progresie matematică.

Desenul unei reţele de linii suport, de start, în rezolvarea sa, începe de regulă prin construcţia unui pătrat desenat cu mâna liberă, care, pe parcurs, este divizat în părţi egale, în mijloc şi pe diagonale, procesul de împărţire repetându-se până când duce la constituirea unui câmp pre-pictural. O asemenea suprafaţă creată, ca o ţesătură filigranată, care urmează o succesiune regulată cu un caracter spaţial, reproduce în esenţă universul său. Doreşte să vadă ceea ce este capabil să creeze şi ce îl reprezintă.

În picturile din perioada 2011, reţeaua devine aproape invizibilă din cauza vibraţiilor optice ale culorilor. A ales șase culori ca bază – alb, negru, galben, gri, roşu şi albastru. O mărturisire: „Când privesc un obiect, nu-i văd interiorul său până când nu-l studiez mai aprofundat. Ţine în el un spaţiu care are o altă funcţie. Fără acel spaţiu din interiorul său, obiectul nu poate funcţiona. Împart şi despart, adun şi adaug. Parcă aşa funcţionează şi gândirea, ca de altfel şi natura din jurul meu." Köteles s-a implicat într-o serie de expoziții personale la galerii de prestigiu, expoziţii de grup, interne şi externe, inclusiv la Paris şi Budapesta, rezidenţe şi simpozioane internaţionale, târguri de artă externe etc.

Róbert Köteles, Ritm nr. 2, 2011, 60 x 60 cm, acrilic / pânză. Courtesy of the artist

Arta lui, bazată constant pe aceleaşi principii fundamentale constructiv-deconstructive, finalizate prin selecţia progresiv-intuitivă a unei multitudini coerente de fractali, vizibili sau mascaţi, se constituie mereu ca o unitate stilistică de tip holistic. Creaţia sa a cunoscut etape şi metamorfoze, uneori mixaje de stiluri, la intersecţia cu arta pop de tip psihedelic, exerciţiu de scurtă durată, cu o cromatică exacerbată, spectrală sau, dimpotrivă, momente acromatice, griuri de negru profunde, cu dominante de materie îngroşată şi o texturare structurantă în relief. Deosebit de interesante au fost şi rămân structurile dispuse pe un suport discoidal, alternativă de explorare în care artistul excelează. Uneori, prin ele sugerează o spaţializare, alteori, rotaţia, favorizată de inserția unor elemente provocatoare de tensiuni dinamice, ca rotiri virtuale, analoge futurismului. La Köteles, setea de explorare se manifestă mereu şi îl defineşte drept un conceptualist postmodernist activ, frământat şi preocupat în a-şi păstra continuu prospeţimea inventivă şi emoţională.

Timişoara, ianuarie 2015

summary

Köteles, a powerful artistic personality, was involved in a series of personal and group exhibitions at prestigious art galleries at national and international level, including Paris and Budapest. Additionally, he attended art residencies, symposiums, and international art fairs. He became known through the selection of a coherent multitude of structured or apparently unstructured fractals that were nonetheless always part of a holistic stylistic unity. Thus, he remained an authentic postmodernist conceptualist in each of his works.

GRUPUL focAR

Text
ALINA TUDOR și RĂZVAN NEAGOE

Provenind din diferite medii artistice (ceramică și pictură), am fondat grupul focAR în vara anului 2006. Asocierea a avut loc după mai multe dezbateri legate de identitatea, legăturile sociale și politice și de exprimarea noastră ca artiști. Experiența intensă trăită de noi, înainte de 1989, a reprezentat un punct de întâlnire important pentru colaborarea noastră profesională. Fiind copii și adolescenți la acea vreme, am putut observa dificultățile și lipsa de libertate. Griul, blocurile și frica de a vorbi au luat locul educației și dezvoltării mentale.

focAR (Alina Tudor și Răzvan Neagoe), *About Houses, Life and Others...*, 2012, instalation art

După Revoluție, am simțit pe noi înșine, ca fiecare cetățean, modificările rezultate din adaptarea la o viață civilizată.

Aderarea la UE și NATO a însemnat pentru România un pas politic important. Dintr-o țară comunistă, până la a fi membru al UE a fost un drum lung. Acest drum a imprimat urme adânci în conștiința noastră. Cu siguranță, această tranziție a influențat o parte a abordării noastre artistice și se va reflecta în proiectele viitoare. Încă nu știm dacă suntem cu adevărat integrați în UE, știm doar că apar schimbări, am schimbat modul de învățământ și mentalitatea.

Interesați de tranziția urbană de la comunism la capitalism și de competența civică pentru o societate sănătoasă, ne-am implicat în proiecte de artă publică și comunitară. Noi credem în regenerarea spațiului urban, și arta trebuie să fie una dintre cheile pentru înțelegerea colectivă și reîmprospătarea lui. Pe această bază socială și politică, proiectele noastre vorbesc despre contemporaneitate și de istorie, influențe UE privind țările din Europa de Est, libertatea de exprimare și, nu în ultimul rând, de identitate prin globalizare.

Preponderent folosim *installation art* ca modalitate de expresie, pentru că oferă mai multe moduri de abordare. Un alt detaliu important pentru proiectele noastre este reprezentat de spațiul expozițional în sine. Credem că, pentru a construi proiecte, spațiul de expunere are importanță și influență asupra obiectelor. Obiectele artistice pe care le construim, fotografiile sau performance-urile filmate sunt rămășițe ale unei acțiuni bine determinate. Majoritatea se reprezintă ca făcând parte dintr-un întreg, fie că este vorba de un container, apartament, cabină telefonică sau galerie de artă.

Conceptul artistic îl menținem în zona socială și politică, fiecare proiect prezentat fiind o sinteză a unei perioade de timp. Voința noastră este de a exprima și împărtăși un gest artistic în spațiul urban, structurat în jurul identității persoanei urmărite de consumism și societate, aducând în prim-plan principiile care țin de aceasta.

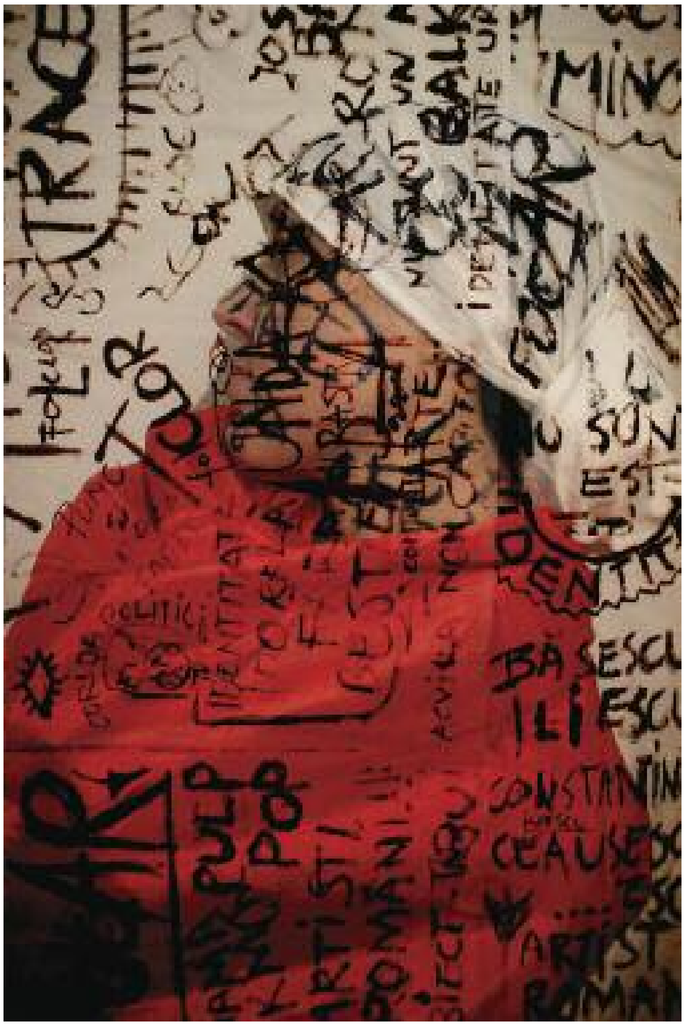
În 2007, am obținut Premiul pentru tineret al Uniunii Artiştilor Plastici din România. Am fost implicați în diferite expoziții, programe culturale, educaționale și de rezidențe artistice, cum ar fi *About Houses, Life and Others*, eveniment paralel București Biennale 5 (2012), *J'ai passé / J'habite / Je vis*, secțiunea „Resonances" a Bienalei de Artă Contemporană din Lyon (2011), MOnuMENTS (UNA Galeria, 2010), Bienala de fotografie Erosion (Lituania, 2010), *Urban – Jealousy*, Bienala de la Teheran (2009), *Red Spot*, spoturi roșii luminând 11 imobile degradate din centrul Bucureştiului (2008), *Sus în bloc i-o casă*, acțiune într-un apartament de bloc (2007), *stART Dâmbovița*, scoaterea râului Dâmbovița din anonimat (2007).

summary

Alina Tudor and Răzvan Neagoe have worked together ever since 2006. They mainly use installations as a means of artistic expression, photography, filmed performances and objects. They pay special attention to the exhibition space which, for the majority of their projects, is included in the installation may it be container, apartment, phone both or art gallery. Their artistic endeavors maintain within the social and political sphere and each project is a synthesis of a certain period of time: "Our strong will is to express and share around an artistic gesture in the urban space as a sign of nowadays, structured around the identity of the individual chased by the consumerism and society, bringing in the spotlight the principles that keep this society going."

focAR (Alina Tudor și Răzvan Neagoe), *J'ai passé / J'habite / Je vis*, 2011, instalation art – container

focAR (Alina Tudor și Răzvan Neagoe), Urban Traces, 2007, performance



VEACESLAV DRUŢĂ

Zbenguit, încordare şi defulare

În *Dialoguri în piscină*, două persoane se dau huța pe un scrânciob format dintr-o scândură mobilă, plasată pe o axă la mijloc. Cei doi sunt aşezați la capetele scândurii, iar când unul se ridică, celălalt coboară. Alte patru persoane îi dau huța pe cei doi. Scrânciobul cu toți șase participanți se află într-o piscină plină cu apă. În majoritatea planurilor, actorii de pe scrânciob stau de vorbă. Dificultatea acțiunii constă în a continua un dialog coerent, el fiind permanent întrerupt de intrările sub apă. Când unul din personaje e sus, deasupra apei, și poate vorbi, celălalt e scufundat sub apă, surd și mut.

Mă interesează, în această lucrare, relația între gândire, în sensul tradițional al cuvântului și gândirea corporală (care s-ar putea traduce aici prin reacții fizice instantanee ale corpului la niște circumstanțe date). Obiectivul camerei prinde unele fragmente ale acestei relații. Vorbirea devine acțiune fizică, iar gesturile și mimica actorilor participă la expresia orală. Una se dizolvă în alta.

Dialogurile... fac parte dintr-o suită de lucrări (performance-uri filmate) pe care le-am făcut de prin 1998 încoace, în care „actorul" nu trebuie să interpreteze un rol sau să se plaseze într-o altă realitate decât cea prezentă, dar are de efectuat un exercițiu sau niște figuri corporale, pentru care trebuie să depună destul de mult efort fizic și concentrare. Atenția participantului la performance e readusă constant la momentul prezent, pentru că el trebuie să se gândească la gesturile pe care le are de făcut. În cazul dat, a se gândi înseamnă a-și mobiliza niște reflexe parțial inconștiente.

Coregrafia se compune, instantaneu, din străduințele actorului de a rezista la condițiile jocului, din mişcările lui, fie ele grațioase sau ridicole (ca cele pe care le face omul din mâini și picioare când alunecă pe gheață, încercând să-și mențină echilibrul), din acele reflexe corporale (cum ar fi cel care aruncă o pisică în aer pentru a cădea pe picioare), din necesitatea corpului de a respira și reacțiile lui la scufundările periodice sub apă, din acest du-te vino între mental și fizic.

De obicei particip și eu la performance-urile pe care le inventez. Ideea inițială ia naștere parțial dintr-o dorință fizică personală de a face acea acțiune la care îi invit mai târziu pe alții, ca la joacă, la dans, la chef sau la clacă. Uneori se întâmplă ca figuranții, când își dau seama ca nu e chiar ușor de făcut ce le propun, mai mârâie pe ici-pe colo în timpul filmărilor, dar de obicei rezistă curajos până la urmă.

Veaceslav Druţă, *Pool dialogues / Dialoguri în piscină*, 2014–2016, video HD, 16/9, 12 min, color, sunet stereo. Performeri: Dumitru Stegărescu, Doriana Talmazan, Eugenia Roșu, Victor Ciobanu, Andrei Castraveţ, Nelu Donica, Liviu Vicol, Vasiluța Vasilache, Vitalie Colt și Dragoș Scutelnicu. Courtesy of the artist

Filmând *Dialogurile...*, ne schimbam rolurile de la un plan la altul – cei de pe scândură, după câteva prize, coborau în piscină ca să-i legene pe alți doi care urcau, la rândul lor, pe instalație. Este o lucrare participativă, prin faptul că actorii contribuie la derularea acțiunii improvizând și ducând discuția lor în ce direcție vor (la o temă pe care le-o propuneam la începutul fiecărui plan), se țin cum vor și cum pot în fața camerelor, prin felul cum au ales să se îmbrace. Ca într-un joc, era vorba de niște reguli stabilite inițial de către mine, iar în limitele lor se putea varia. Principalele condiții erau: actorii să fie îmbrăcați (nu în costume de baie); să intre complet sub apă la fiecare coborâre a unuia dintre ei, ceea ce depindea în primul rând de cei patru care îi dădeau huța; să încerce să mențină un dialog coerent la tema dată, adică să-și continue gândul când se scufundă și nu respiră. Fără entuziasmul participanților din acel moment, lucrarea nu s-ar fi produs, bineînțeles.

Ca și în alte filme de acest fel, în *Dialogurile în piscină* imaginea căutată s-a compus, în timpul turnajului, din relația actorului cu mediul în care era plasat, din încordările și relaxările mușchilor lui, din ondulațiile apei, din stropii care săreau și din jocurile de lumini. La fel și sunetele, care se produceau, erau imprevizibile, un amestec între cuvinte întregi și întrerupte, bâlbâit, pufăit, respirații și pleoscăit de apă.

Toți încercam să ne ținem cât mai „drept" și, respectiv, să ne strâmbăm cât mai puțin, dar nu prea reușeam. Între străduințele noastre de a „fi frumoși" și „lupta cu apa", căpătam o mimică caraghioasă, pe alocuri idioată chiar.

Descriind acest film și unele realizate mai înainte, ca, de exemplu, *Sauts, Still Life to the Other Side, Untitled* (performance with the participation of Mary Beth Heffernan), folosesc deseori cuvântul „actor", însă pornind de la cuvântul „acțiune". Nu există rol scris dinainte. Scenariul constă din niște reguli / condiții. Respectiv, nu e atât vorba de joc scenic, cât de joacă, precum cea a copiilor, de zbenguit sau de încordări și zbateri pentru a rezista într-un mediu dat, ostil în *Untitled...* – unde cele două personaje se luptă cu valurile oceanului pentru a se așeza la masă ca să citească, la frontiera între apă și țărm; sau efort fizic și precauție în *Sauts*/„Sărituri", unde personajele trebuie să sară cât mai sus ca să ajungă în câmpul de vedere al camerei și, respectiv, să se facă văzuți. Iar porculețul, unul dintre protagoniștii *Săriturilor*, prin felul său de a se mișca în aer și chiar numai prin apariția sa, trimite la o altă gândire decât cea umană/cerebrală.

Gilles Deuleuze afirmă în *Abecedarul* său (*L'Abécédaire* de Gilles Deleuze) că scrie din partea celor care nu vorbesc, cum ar fi, printre altele, animalele; că filozofia, cu toate că face uz de cuvânt, ține de limitele între gândire și negândire.

În unele culturi (oficial în cea occidentală) se consideră că prin gândire se poate accede la „adevăr" (inaccesibil pentru cel ignorant sau pentru animal). Prin capacitatea de a gândi (în aceste credințe), omul ar fi superior animalului. Iar în alte filozofii (zise orientale), anume prin încercările de a opri gândirea, avem șansa de a ne conecta la „adevăr" și la „cosmos". Aici, am

Veaceslav Druţă, *Sauts / „Sărituri"*, 2007, video DV, PAL, 16/9, 1 min 20, color, fără sunet. *Courtesy of the artist*

Veaceslav Druţă, *Untitled* (performance with the participation of Mary Beth Heffernan), 2008, video DV, NTSC, 4/3, 15 min, color, fără sunet. *Courtesy of the artist*

putea considera că tocmai animalul, și nu omul, percepe real (realist) lumea, pentru că viziunea lui nu este perturbată de gândirea verbală, logocentristă, și de obiceiul de a explica.

Pe de altă parte, știm cât de mult împărtășim cu animalele unele atitudini, apucături, calități și cât putem să ne asemănăm în comportament cu ele. La începutul cărții sale *Homo ludens*, Johan Huizinga vorbește de una din aceste asemănări, și tocmai de calitatea de a ne juca. El scrie, printre altele, despre puii de animale care, jucându-se, respectă unele reguli, cum ar fi să nu se muște prea tare, trăgându-se unul pe altul cu dinții de urechi[1].

La același subiect al jocului animalelor, în filmul *Les animaux amoureux* putem vedea o scenă nostimă în care o păsărică mascul, făcându-i curte femelei, o dă huța pe o creangă de copac.

Donald Woods Winnicott a scris o carte frumoasă despre joc ca act creativ, *Jeu et réalité* – versiunea tradusă în franceză[2]. El vorbește de un spațiu al jocului, în care copiii (și, mai târziu, adulții, uneori) se plasează. Winnicott îl numește „spațiu intermediar" între lumea interioară a omului și lumea exterioară. Lumea interioară aici este corpul și gândirea individului, cea exterioară este tot ceea ce îl înconjoară[3]. Momentul realizării unei lucrări, cât și cel al perceperii ei reprezintă o mişcare de la sine spre lume.

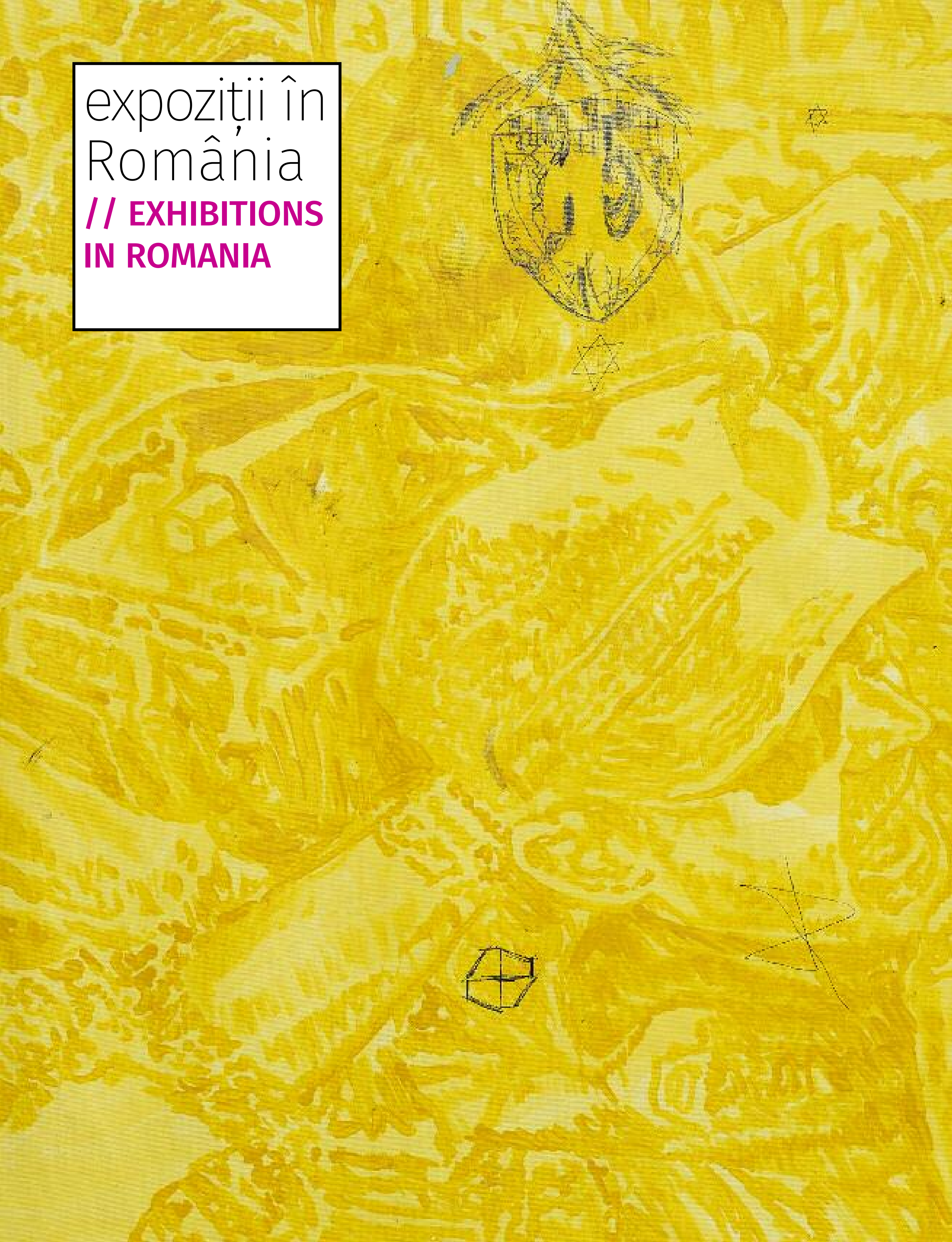
Jocul mi se pare incitant și magic ca act de defulare, cum e în dans, sau atunci când se joacă de-a prinselea, de-a ascunselea, și, pe de altă parte, ca un moment în care copilul, construind ceva din cuburi, face pe loc ceea ce îi trece prin cap. Momente în care gândirea și mişcarea sunt unite – „face fără să se gândească".

Momente despre care am putea zice că declanșează acel simț misterios prin care compunem, intuim, improvizăm. Roland Barthes a abordat în mai multe texte noțiunea de „negândire" sau de „vid, lipsa de sens"[4], despre tentativele celui care meditează de a opri gândirea pentru unele momente[5]. În legătură cu aceste noțiuni, Barthes face referință la unele porniri din arta contemporană, printre altele la ideile lui Andy Warhol de „non artă"[6], de tablouri în care acesta repetă același portret de mai multe ori, pentru a lipsi de „sens profund" lucrarea. Dar Barthes spune că „sensul, cât nu-l alungi, tot revine". Oamenii sunt deprinși să caute sens în orice.

Țin să menționez aici numele tuturor participanților la acest proiect și să le mulţumesc pentru contribuția lor: Dumitru Stegărescu, Doriana Talmazan, Eugenia Roșu, Victor Ciobanu, Andrei Castraveţ, Nelu Donica, Liviu Vicol, Vasiluța Vasilache, Vitalie Colt și Dragoș Scutelnicu.

1 Johan Huizinga, *Homo ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu*, Collection Tel, Editions Gallimard, Paris, 2008, p. 15.
2 Versiunea originală în engleză este *Playing and Reality*.
3 Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, coll. Connaissance de l'inconscient, Editions Gallimard, Paris, 1975, p. 143.
4 Roland Barthes, în « Asémie », *Une problématique du sens*, în *OEuvres complètes. Tome III*, Editions du Seuil, Paris, 1995, p. 890 și p. 891.
5 *Ibid*., « Asémie », op. cit., p. 891.
6 Roland Barthes, « Cette vielle chose, l'art » în « *Textes 1980* », în *OEuvres complètes. Tome III*. 1974–1980, Editions du Seuil, Paris, 1995, p. 1224.

expoziții în România
// EXHIBITIONS IN ROMANIA



Nicolae Comănescu. Ordeful, mezanplasul și harneala
Curatoare: Ioana Marinescu
20 noiembrie–5 februarie, 2016
H'art Appendix, București

NO REVOLUTION, NO COMĂNESCU

Text
SILVIU PĂDURARIU

„Ordeful, mezanplasul și harneala", expoziție curatoriată de Ioana Marinescu, este titlul sub care Nicolae Comănescu închide un concept explorat în ultimii trei ani. Începutul e un studiu neexpus, intitulat *Mediteranean Travel Agency* care va genera tema „I can see No Revolution". Acest titlu apare mai întâi pe intervenția in situ, un portret al lui Adrian Năstase, Mönchengladbach, Germania, 2012, ca apoi să devină titlul general al expoziției din Düseldorff, la galeria Petra Nostheide-Eÿcke, din 2014. Varianta sub care această a treia etapă e expusă la H'art Appendix e o adaptare bercenistă a ceea ce s-ar putea traduce într-o formă brută prin „nu văd nici o revoluție" printre „aperitive, mușamale și palme" locale.

Față de primele două expuneri, suntem puși în fața unui discurs care depășește limita atât a șasiului, cât și a spațiului de expunere. Lucrările pictate pe fețe de masă au fost la propriu fețe de masă în locații precum Bar A1, Bar Harley, Bodega „La Mahala", J'ai Bistro, Manasia Bar, Niște domni și fiii, Ota, The Embassy, Hanul cu Tei și Restaurant Zeitlos din Mönchengladbach. Oamenii „liberi" au mâncat, au scrumat, au desenat și și-au pus coatele pe o artă mușamalizată, ca apoi să fie expusă pe peretele galeriei.

Pentru breaslă, Comănescu e o figură complicată și guralivă. Nu se supune, nu ascultă, nu urmează pe nimeni. Această încăpățânare – taumaturgică pentru anii '89–2000 – a produs un cheag cu nume de iarbă, poate cel mai consistent din acei ani, care, în timp, a fost șters și dat uitării. Așa cum mai toate cheagurile de după '90, nu doar din artele vizuale, au fost șterse și date uitării, intenționat sau nu. Aceeași încăpățânare, în prezent, produce disconfort sensibilității noilor corporatiști și „oamenilor frumoși" autoinventați de după 2010.

Pentru mulți dintre acești tineri noi (descendenți ai vechiului Om Nou) aliniați la noile principii sociale și politice mondiale via Google, Revoluția e un concept care și-a pierdut și strălucirea, și realismul. Pentru aceștia, lumea de dinainte de '89 a fost tradusă și mascată prin nostalgii amorțite, reactivând unele mărci și concepte comuniste după 2000, ca Pegas, Eugenia, Dacia ș.a. Așa că, pentru o patologie bine instalată, nostalgia caldă și tulbure e o opțiune confortabilă față de luciditatea și frământarea căutării unui adevăr. Dar aici e și punctul în care intervin conceptul și critica lui Comănescu. Despre ce Adevăr vorbim? Ce Revoluție? Care Grup? Şi, am putea continua în același spirit, care Comănescu?

Nicolae Comănescu, *Ordeful, mezanplasul și harneala*, 2015, acrilic pe pânză, 70 x 70 cm. Foto: Alexandru Paul

Nicolae Comănescu, *Mediterranean Travel Agency*, 2010, serigrafie, 27 x 37 cm. Foto: Sandu Paul

Figurile au fost ascunse de nonfiguri, așa cum memoria acelui timp a fost ascunsă sub aspirațiile unui viitor liber și bogat. Luptele de stradă au devenit lupte între stropi și dripping-uri, așa cum Revoluția, Piața Universității și Mineriadele au fost mascate cu talk-show-uri, reclame și emisiuni de divertisment. Soldații, jandarmii sau milițienii se confundă cu revoluționarii, așa cum cei de dinainte s-au amestecat cu cei de după '89 și au condus mai departe. Dar această traducere e o formă subiectivă și limitată de a vorbi despre imaginile din *„Ordeful, mezanplasul și harneala"*. Și, probabil, pornește de la o așteptare falsă pe care o avem cu toții, aceea că ar exista totuși un adevăr la capăt, că ar putea fi scos la lumină și că i-ar ajuta pe cei de atunci să înțeleagă ce li s-a întâmplat fără să știe, iar pe cei de după 2010, i-ar ajuta să înțeleagă mai bine cine NU sunt.

Cei care îl cunosc pe Comănescu îl compară cu cel din '90. Cei care îl descoperă astăzi, caută subiectul din titluri ori figurile din spatele nonfigurației. Pe de o parte, Comănescu nu mai e cel din '90, din fericire pentru unii, pe de altă parte, discursul lui din ultimii trei ani nu e despre Revoluție, ci tocmai despre lipsa ei și ștergerea istoriei. Dar, în acest postumanism cinic, ce poate fi mai potrivit decât un spirit fără istorie, fără memorie, fără identitate?

Timişoara Art Encounters
Curatori: Nathalie Hoyos, Rainald Schumacher
3–31 octombrie 2015
Timişoara, Arad

UN MARE PROIECT VIZUAL-CULTURAL

Text
ION BOGDAN LEFTER

Imagine din expoziţia Iosif Király, Doru Tulcan, *Înregistrarea urmelor 1970–1990*, Galeria Jecza. Curatoare: Ruxandra Demetrescu. În prim-plan: Sala Doru Tulcan

BIENALA ŞI ORAŞUL

3–31 octombrie 2015: o nouă Bienală „vizuală”, Art Encounters, la Timişoara, cu extensie în Arad. În locaţii diverse, angrenând o serie de curatori din cele două oraşe şi din Bucureşti, Cluj, Sibiu, Craiova, cu participarea unui mare număr de artişti români şi a câtorva străini. Curatori generali: Nathalie Hoyos (Austria) şi Rainald Schumacher (Germania), asociaţi în compania lor berlineză.

Patru spaţii de expunere principale în Timişoara, cu patru profiluri distincte: etajul 2 al Muzeului de Artă din Palatul Baroc, edificiu emblematic al oraşului de pe Bega; etajul 1 al masivei Cazarme U (aşa-numită după forma clădirii), datând tot din perioada administraţiei austriece; suprafeţele largi ale Halelor TIMCO (parte a fostei întreprinderi „6 martie”, mare producătoare, până în 1989, de utilaje pentru construcţii); şi parterul unuia dintre imobilele îmbrăcate în sticlă ale City Business Center (CBC). Pe scurt: două spaţii de patrimoniu vechi, ambele datând de la mijlocul secolului al XVIII-lea, ulterior reconstruite, extinse, adaptate pentru varii utilizări, finalizate în jur de 1900; şi două construite în scopuri economice, unul în perioada comunistă, celălalt pe piaţa liberă a democraţiei actuale. În foarte bună stare, recent restaurat, Muzeul de Artă, pe o latură a Pieţei Unirii, în inima Centrului Vechi al oraşului, e splendid, justificându-şi rangul de palat, în timp ce, nu departe, Cazarma U e doar în curs de reabilitare, practic în stare de şantier. „Bipolaritate” asemănătoare între celelalte două spaţii: ansamblul CBC are un aspect „americănesc”, la fel ca oricare zonă de afaceri din lume, la nivelul de eleganţă caracteristic, de „ultim răcnet”, în timp ce Halele TIMCO ilustrează, în peisajul local, formula instalării de comunităţi şi iniţiative artistice în clădiri industriale ieşite din uz.

În jurul acestui „careu” de puncte nodale ale Bienalei s-a ramificat reţeaua de locaţii pentru expuneri mai restrânse: galerii mici şi mijlocii, Memorialul Revoluţiei, filiala judeţeană a Bibliotecii Academiei, Sinagoga, Liceul Romano-Catolic, parterul şi subsolul Casei Artelor, sediu al Direcţiei judeţene de Cultură, cu intrare printr-o curte interioară tipică, la fel ca-n cazul altui imobil „anexat” Bienalei, zis „Casa cu lei”, în Piaţa Unirii, în diagonală faţă de Palatul Baroc.

Plus evenimente complementare, programate în diverse locuri, conferinţe, dezbateri, proiecţii şi ce mai poate angrena mecanismul unei reuniuni artistice de mare anvergură. Plus publicitate peste tot în oraş: stradală, de la mari afişe la semnalări de tot felul, pe panouri, pe pereţi, în vitrine, pe orice altă suprafaţă, mergând până la... paharele de carton folosite de tonetele de cafea, inscripţionate – şi paharele, şi tonetele! – cu titlul lunii: Art Encounters! Plus agitaţia vizitatorilor, migraţia de la o locaţie a Bienalei la alta, în grupuri-grupuri de timişoreni sau de turişti, între care mulţi studenţi şi, în valuri, clase de elevi aduse de profesori la întâlnirea cu arta contemporană.

Timişoara avea toate datele pentru a lansa un mare eveniment în domeniul numit cândva „plastic”, astăzi al „vizualului”. De la mijlocul anilor 1960 încoace (fără a mai căuta acum repere şi mai în urmă), deci de aproximativ o jumătate de secol, în Capitala bănăţeană au lucrat artişti importanţi din câteva „valuri” generaţionale succesive, s-au coagulat grupări influente şi, după schimbarea de regim din 1989, au fost iniţiate expuneri de anvergură, aproximativ în ultimul deceniu apărând şi o serie de galerii private ş.a.m.d.

Oraş mare, cu un splendid Centru Vechi, presărat cu bijuterii arhitecturale. Printre ele – amintitul Palat Baroc în care funcţionează Muzeul de Artă, unul dintre cele mai importante din ţară. În cadrul Universităţii din Timişoara, devenite „de Vest” în 1990 (conform denumirii iniţiale, din decretul de înfiinţare de la finele lui 1944, atunci nepus imediat în practică), există o puternică Facultate de Arte şi Design, reînfiinţată tot în 1990, la peste un deceniu de la suspendarea sa în 1979 (fusese inaugurată în 1963). Au fost şi sunt profesori aici numeroşi artişti de mare valoare. La nivele medii, istoria învăţământului de profil e mai veche în oraş, pornind de la Şcoala normală de artă fondată către finele secolului al XVIII-lea şi continuată într-al XIX-lea. Mai târziu, în 1933, va apărea o propriu-zisă Şcoală de Arte frumoase, transferată de la Cluj, împreună cu, pentru o perioadă, profesorii Catul Bogdan, Aurel Ciupe şi Romulus Ladea, nume grele ale picturii, graficii şi sculpturii transilvănene şi româneşti. Şcoala se transformă într-una de Arte decorative în 1942, din 1957 funcţionând ca Liceu de Arte plastice, cu perioade de impetuoasă afirmare. Printre profesori – Julius Podlipny şi Romul Nuţiu, după care vor veni să lucreze cu copiii şi adolescenţii de aici artişti tineri la mijlocul anilor 1960, precum Ştefan Bertalan, Constantin Flondor, Doru Tulcan şi alţi colegi care aveau să formeze grupul Sigma. Bertalan şi Flondor îşi începuseră experimentele alături de Roman Cotoşman, în trioul 111 (sau 1.1.1. / 1-1-1). În afară de cei deja numiţi, arta timişoreană a mai fost marcată şi de alte nume de prim-plan, între care Leon Vreme, Diet Sayler, Zoltan Molnar, Peter Jecza, Ştefan Călărăşanu, Suzana Fântânariu, Călin Beloescu, Bata Marianov, până la Adriana Lucaciu, Gabriel Kelemen, Cristian Sida sau Bogdan Raţa.

Evoluţii promiţătoare şi mai de curând, cam în ultimul deceniu, să zicem. Muzeul de Artă merge foarte bine, organizează mereu expoziţii atractive, pe lângă sălile cu lucrări din colecţie, găzduind evenimente de tot felul. Mica Galerie Calina din spatele Operei îi rulează pe cei mai valoroşi artişti ai ultimelor circa două generaţii din toată ţara. În porţiunea de zid restaurat al Bastionului de altădată al Timişoarei, în spaţii care se prelungesc neaşteptat, adâncindu-se parcă fără capăt, ca-n orice catacombă care se respectă, se organizează, de asemenea, expoziţii de artă contemporană, în ritm alert. S-au adăugat în ultimii ani suprafeţele largi şi luminoase din buildingurile CBC, unde se pot desfăşura discursuri vizuale de mai amplă concepţie. Iar Galeria Jecza / Fundaţia Interart Triade, către o margine a oraşului, pe Calea Martirilor, e un veritabil centru cultural privat, cu construcţii modulare, înconjurând o minunată grădină interioară, cu multiple expuneri permanente ori temporare, în sălile şi cabinetele mari şi mici ale ansamblului, iar spre stradă, spre interesecţia proximă, cu un incredibil parc de sculpturi de dimensiuni impunătoare, realizate de mulţi dintre cei mai valoroşi profesionişti ai noştri activi în ultimele decenii.

Pe scurt: tradiţie instituţională şi interesante dezvoltări recente, multe nume de rezonanţă şi – în genere – un mediu profesional destul de bine populat, cu potenţial considerabil.

Pentru ca atari premise să poată conduce la un proiect major mai era nevoie de formularea şi de asumarea energică a unei iniţiative. Punct în care şi-a intrat în rol Ovidiu Şandor, om de afaceri şi, de câţiva ani, colecţionar de artă contemporană, deja integrat în mediile artistice de la noi şi de prin alte părţi. Iniţiator al Fundaţiei Art Encounters şi al Bienalei, el a invitat-o să contribuie cu preţioasa ei expertiză pe Sorina Jecza, co-fondatoare Triade. În jurul lor s-a construit echipa de organizare. Primăria şi Direcţia Judeţeană pentru Cultură au sprijinit ideea şi apoi şi-au acordat susţinerea alte şi alte instituţii locale şi naţionale. A venit şi solicitarea extinderii spre Arad, acceptată. Aşa s-a pornit Art Encounters 2015, ediţie inaugurală a unui eveniment vizual care-şi propune să devină cel mai important din România. Primul pas a dovedit că nu e ambiţie deşartă.

RECAPITULĂRI

La start, trăsătura principală şi frapantă a Bienalei a fost revendicarea hotărâtă a tradiţiilor „plastice" recente. De undeva trebuia pornit şi, în asemenea situaţii, e util să faci bilanţuri, să vezi cum stau lucrurile în domeniu şi de la ce stadiu porneşti mai departe. La Timişoara şi la Arad au expus numeroşi artişti contemporani, inclusiv mulţi tineri reprezentanţi ai celor mai noi „valuri", dar nota dominantă au dat-o diversele feluri de recapitulări, reevaluări, reciclări.

Iată-le într-un scurt inventar.

La Muzeul de Artă, sub îngrijirea directă a curatorilor generali – expoziţia „Şiruri secvenţiale", construită prin rapel la Brâncuşi, a strâns laolaltă derivate recente şi actuale, mergând până la experimente speciale, obiecte, instalaţii. Titlul face referinţă transparentă la formula modulară, concatenată a *Coloanei fără sfârşit*, acuarelă schiţată de sculptor direct peste imaginea locului unde urma să fie înălţată, fotografie păstrată în colecţia familiei Georgescu-Gorjan de către doamna Sorana, fiica inginerului constructor Ştefan Georgescu-Gorjan, şeful şantierului de edificare a *Coloanei*... de la Târgu Jiu. Într-un fel ori într-altul, în mai directă descendenţă ori mai îndepărtată, până la repetitivităţi structurale care nu mai pot fi rataşate filierei decât ca aluzie, expoziţia identifica în *Coloană*... un soi de „ax" al vizualităţii româneşti şi – prin asocierea unor nume străine – deopotrivă universale. Au fost reunite aici lucrări ale unor artişti autohtoni reprezentativi pentru ultima jumătate de secol, din jumătatea a doua a anilor 1960 încoace, precum Geta Brătescu, Ştefan Bertalan, Constantin Flondor, Paul Neagu, Florin Maxa, secondaţi de mai tinerii Teodor Graur, Călin Man (sub emblema cunoscutului grup arădean kinema ikon), Gabriel Kelemen, Dan Perjovschi, Gabriela Vanga, Mircea Cantor şi Ioana Nemeş. Din spaţiul european: italianca Rosa Barba şi austriaca Ilona Kálnoky (ambele rezidente în Germania), grupul danez Akassen şi tandemul elveţian Gert şi Uwe Tobias (o interesantă „recuperare" din perspectivă românească: e vorba despre doi fraţi gemeni născuţi în Braşov, ajunşi la 42 de ani, expuşi cu două tablouri cu alură surrealistă, pereche de portrete ale unor personaje fantaste, compuse din module bizare, verticalizate pe axa fiecăruia dintre cele două corpuri). De făcut şi legătura dintre această expoziţie-fanion a Bienalei (prima în broşura-catalog Art Encounters) şi simpozionul timişorean „Actualitatea paradigmei Brâncuşi", organizat cu aproape un deceniu şi jumătate în urmă de Fundaţia Interart Triade, pe 8 decembrie 2001, în Anul Brâncuşi (125 de ani de la naştere; vezi şi volumul omonim, Fundaţia Interart Triade, Timişoara, 2001).

Altă idee derivată, de astă-dată polemică – „Fiii şi fiicele lui Brâncuşi", proiect al artistei foto şi multimedia Alexandra Croitoru, autoare şi a unei teze doctorale de analiză critică a mitului local care a preluat, a supraîncărcat şi a deviat în direcţii glorifiante, adeseori naţionaliste şi în cele din urmă kitsch, figura sculptorului şi semnificaţiile oricum enorme ale operei lui. Expoziţia Alexandrei Croitoru a reunit lucrări nonconformiste la temă, în week-end-urile Bienalei adăugându-se un şir de „ateliere" – de scriere, de lucru manual, de amenajări şi decoraţiuni şi de pictură iconografică – care au ilustrat şi au demontat respectivul „cult".

Dacă nu efectiv derivată, măcar tangentă la tema brâncuşiană a fost şi evocarea lui Paul Neagu, pe care, aparte de prezenţa sa în expoziţia „secvenţială" de la Muzeul de Artă, unii critici şi istorici de artă îl consideră descendent al autorului *Coloanei*... I-au fost consacrate cele două runde ale unui minicolocviu intitulat „Dialogurile Paul Neagu", în ultimele zile ale Bienalei, cu prezentări ale unor specialişti români şi străini: Iolanda B. Costide, Sorin Dumitrescu, Matei Stîrcea-Crăciun, Magda Radu, Lisa le Feuvre. Prilej pentru reamintirea faptului că artistul a trăit la Timişoara de la 9 la 21 de ani, urmând aici şcoală şi liceu şi făcând lecţii de desen cu Julius Podlipny, înainte de a pleca la Bucureşti, la Institutul de Arte Plastice.

După prezenţele lui Neagu, Bertalan şi Flondor în postbrâncuşienele *Şiruri secvenţiale*, plus *Dialogurile*..., recuperarea istoriei recente a artelor vizuale timişorene a continuat într-una dintre cele două expoziţii de la CBC, anume Sigma: Cartografia învăţării 1969–1983, sub curatoriatul Alinei Şerban şi al Andreei Palade Flondor, cu sprijinul companiei de design italian (genovez) Space Caviar şi al filialei locale a Ordinului Arhitecţilor din România. O fastuoasă recapitulare a acţiunii grupului Sigma, compus din Bertalan, Flondor, Ioan Gaita, Elisei Rusu, Doru Tulcan şi Lucian Codreanu (matematician), din unghiul acţiunii lor pedagogice, pe de o parte ca sextet de colegi-profesori la Liceul de Arte Plastice, interesaţi în micul lor cerc de posibilele interferenţe dintre creativitatea vizuală şi ştiinţă, în linie constructivistă, conceptualistă, ambientală etc., pe de altă parte, în relaţia cu elevii de liceu, pe care i-au angrenat în spectaculoasele lor căutări, neobişnuite în epocă. Au fost expuse şi lucrări propriu-zise, dar mai ales o bogată documentaţie scrisă, desenată (inclusiv pe foi din caiete de matematică sau pe hârtie de calc pentru desen tehnic), fotografiată şi chiar filmată (în vremuri în care aparatura necesară era greu accesibilă).

În paralel, în sala de sport a Liceului Romano-Catolic a putut fi văzută reconstituirea instalaţiei multimedia Multivision, realizată de Flondor, Bertalan şi Tulcan, expusă în 1978 ca produs al grupului: proiecţii simultane pe ecrane-folii dispuse geometric în spaţiu, cu fundal sonor.

Iar la Galeria Jecza – *Înregistrarea urmelor (1970–1990)*, reunindu-i pe Doru Tulcan şi pe fostul său elev, o vreme şi discipol, Iosif Király, sub curatoriatul Ruxandrei Demetrescu. Cel dintâi – în strictă continuitate cu expoziţia de la CBC, tot în combinaţie de lucrări proprii şi implicare didactică, într-o serie de fotografii de lucru cu elevii Liceului de Artă. Expus solitar, fără companionii săi tradiţionali, Tulcan se dezvăluia ca geometru radical al Sigmei, poate nu singurul, dar de o perfectă constanţă. Punctul de vârf de acum: transpunerea în concreteţe obiectuală, în trei dimensiuni, a unor corpuri abstracte desenate în anii '70, parcă „scurse" de pe perete, din contururile lor plane, în ansamblul impunător de pe podeaua galeriei, ca-ntr-o „vrăjitorie" din filmele science fiction. Iar jumătatea de expoziţie a lui Iosif Király – o veritabilă revelaţie! Afirmat în perioada lui bucureşteană ca artist foto de anvergură internaţională, cu excepţionalul ciclu *Reconstrucţii ca punct de vârf*, Király a putut fi descoperit la Jecza prin antecedentele sale timişorene, în desene şi apoi în fotografii mici, de arhivă personală, grupate atent, în aşa fel încât să pună în valoare mai întâi consonanţa admirativă cu „constructivismul" profesorului şi al Sigmei, veritabilă substructură a creaţiei ulterioare a elevului, însă resorbită la maturitate, imperceptibilă ca atare, apoi explorările diverse, din ce în ce mai extinse, atât tematic, avansând către realismul instantaneelor şi către relevanţa socială ori simbolică a imagi-

Imagine din expoziţia „Conexiunea cu trecutul”. În prim-plan: Alexandru Boca, *Ordinea zilei*, 2015. Lateral, stânga: Sorin Oncu, *Peretele*, 2015

nilor, cât şi tehnic, prin încadrări speciale, uneori voit-neglijente, prin abateri de la regula scharfului, prin supraimpresiuni ş.a.m.d.
Alt moment al recuperărilor timişorene, mai recent, din primii ani şi din prima jumătate a perioadei postcomuniste, în câteva săli din Bastionul „Maria Theresia”, rebotezate, împreună cu prelungirile de catacombă, drept „Muzeu temporar de artă contemporană” – expoziţia foto-documentară „Dincolo de Cortina de Fier”. Festivalul Zona Europa de Est (de performance-uri, 1993, 1996, 1999, 2002, anticipat de evenimentul intermedia Pământul, 1992). Percutantă, selecţia de imagini realizată de curatoarea de atunci şi de acum, Ileana Pintilie, stop-cadre cu numeroşi artişti români şi străini în acţiune, în ambianţa de o teribilă expresivitate a Palatului Baroc degradat, înainte de restaurare, apoi în alte spaţii, a reconstituit atmosfera de radicalism experimental a festivalului.
Complementară, în restul „Muzeului temporar...”, în săli ramificate labirintic, dintr-una-ntr-alta – expoziţia „G6 for TM (Six Generations)”, cu şapte artişti proeminenţi ai Timişoarei ultimelor decenii şi ai zilelor noastre, din şase promoţii succesive: Leon Vreme, Suzana Fântânariu, Călin Beloescu, Daniela Constantin, Adriana Lucaciu, Cristian Sida, Dan Vişovan, sub curatoriatul Danielei Constantin şi al lui Călin Petcana. Lucrări emblematice ale seniorilor, nume mari ale vizualităţii locale şi naţionale (*Ambalajul pentru suflet* al Suzanei Fântânariu, de pildă), urmate de propunerile câtorva dintre cei mai valoroşi autori lansaţi în ultimele decenii. Îl putem adăuga aici şi pe fantastul Gheorghe Fikl, care a expus separat, tot în complementaritate cu Bienala, în subsolul Casei Artelor, la mică distanţă, pe jos, de Bastion.
Iar în marea expoziţie de la Halele TIMCO, alături de artişti din toate generaţiile active la noi din anii ’60 încoace – „clasicul” / „expresionistul abstract” timişorean Romul Nuţiu.
Din afara oraşului – alte multiple recuperări de pe traseul postbelic al artelor vizuale româneşti.
Tot la Halele TIMCO – lucrări de Lena Constante (două mici tapiserii), Horia Bernea, Rudolf Bone (obiecte, videouri) sau, în grupaje expuse ca nişte miniexpoziţii, Geta Brătescu, Florin Mitroi, Ion Grigorescu. De asemenea, în rol de „fundal de epocă” – asamblajul-instalaţie propus de Călin Dan şi Iosif Király sub frontispiciul subREAL, cu sute de imagini ale coperţilor Revistei ARTA, a Uniunii Artiştilor Plastici, de până în 1989, recuperate la propriu, din arhiva publicaţiei. În format mic, imortalizate pe hârtie fotografică de calitate modestă, de multe ori cu stângăcii de încadrare ori cu mâini ţinându-le de margini „pentru poză” şi cu pânze atârnând în spate, întru mascarea decorului redacţional, coperţile ARTEI, aliniate în frize dese, pe două mari panouri aşezate faţă în faţă, fără alte intervenţii de „regie” a expunerii, şi-au spus – ori şi-au „tăcut” – cuminţi, povestea: o istorie a artei în traversare a unei istorii politice.
Înapoi la Muzeul de Artă, în exterior, în aşa-numita Galerie Geammat – altă referinţă de istorie autohtonă a artei: un „rezumat” al faimoasei Instalaţii umede a clujencei Ana Lupaş din 1970, ulterior „restaurată” şi mai recent „conservată”, precum aici, la Art Encounters. În vitrina din laterala stângă a Palatului Baroc, către Str. Florimund Mercy, privind printr-un soi de „vizetă”, în centrul suprafeţei de sticlă în rest chiar mată (cu alte ocazii, geamul fiind integral transparent), trecătorii au putut vedea o versiune compri-

mată a instalaţiei: suluri de pânză cândva desfăşurate, umede, puse la uscat, acum strâns rulate, vase de tablă care mai păstrează urmele uscate ale picăturilor sângerii din „restaurările" din 1994 (Bonn) şi 1998 (Innsbruck), alte mici obiecte de recuzită. În mijloc – un monitor video cu imagini ale autoarei „performând", „restaurând" vechea „acţiune", stocând-o, redusă la scară, în interiorul „conservei".

Mai puţin ştiută – jumătatea lui Mihai Olos din expoziţia „Cercetare de bază: D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?", de la Galeria Pygmalion (Casa Artelor), aşezată alături de un ciclu recent de desene pe subiecte religioase ale lui Ion Grigorescu (prezent la Halele TIMCO cu lucrări „clasicizante", apoi avangardist-experimentaliste din anii '70-'80). Curatori: Hoyos & Schumacher, care au lansat astfel o interesantă interogaţie identitară în numele gazdelor şi al nostru, al românilor de azi! Extraordinar de interesante căutările din anii '70 ale lui Mihai Olos, îndrăzneţ-abstractizante şi totodată ludice, geometrisme desenate sau pictate, dar şi obiecte în acelaşi registru – din hârtie, carton, sfoară şi alte materiale sfidător-perisabile, totuşi învingătoare, de vreme ce le putem vedea expuse după atâta timp. Şi câteva din lemn: obiecte-sculpturi, şi ele geometric-simbolice, cu câte o sugestie de descendenţă din vechi unelte agricole.

La Jecza / Fundaţia Triade – „André Cadere". Documente conceptuale 1972–1978, curatoare Lynda Morris, cu asistenţa Roxanei Gibescu: într-un nou aranjament, expoziţia a reluat – poate cu unele variaţiuni sau completări – partea aşa-zicând „arhivistică" a retrospectivei „André Cadere / Andrei Cădere" care a migrat prin mai multe spaţii muzeale importante ale lumii, inclusiv la MNAC Bucureşti (septembrie – noiembrie 2008), segmentul documentar fiind expus şi la Modern Art Oxford (decembrie 2012 – februarie 2013) şi la Artists Space Books & Talks, New York (mai – iunie 2013, sub acelaşi titlu: „Documenting Cadere: 1972 – 1978"). Fotografii, afişe şi anunţuri, scrisori, planuri, notiţe şi hărţi pregătitoare pentru cunoscutele sale intervenţii cu barele colorate la vernisaje sau traversând marile oraşe.

Din anii '80, la Galeria Calpe, tot în Bastion – fotografiile de sfârşit de regim comunist ale arhitectului bucureştean Andrei Pandele, cuplate, sub genericul „Momente cotidiene", cu proiectul de acum mai puţin de un deceniu al lui Bogdan Gârbovan, de explorare a unei coloane de garsoniere dintr-un bloc de zece etaje şi cu imaginile recente ale germanului Alwin Lay (născut în România, în 1984), „reconstrucţii" de detalii din istoria comunistă de aici, şi ale finlandezului Joakim Eskildsen, cu un ciclu de cadre din comunităţi de romi de pe meridiane diverse, inclusiv de la noi.

Şi contribuţiile lui Dan Perjovschi, în două puncte ale Bienalei. În galeria numită Balamuc (sic !), autopromovată ca „loc de joacă ş-altele" – *Dan Perjovschi's Zines 1992–2015*: colecţie de publicaţii ocazionale de tip revistă/ziar/foaie/broşură/pliant, cu desene şi texte, pe post de cataloage de expoziţii sau rezultate, ca exerciţii practice, din cursurile şi seminarele ţinute în universităţi ori în alte spaţii de lucru unde autorul a conferenţiat sau a lucrat cu grupuri de tineri. Pandant – desenele şi inscripţiile giumbuşlucar-serioase ale lui Perjovschi, sarcastic-caricaturale sau intelectualist-calamburgiste sau politic-pamfletare, direct pe faţada de sticlă de la Halele TIMCO, deci realizate pe loc, pentru Art Encounters, site specific, totuşi funcţionând şi ca „reluare", ca – deci – „autocitare" a numeroaselor sale intervenţii de acest tip, acolo unde a fost invitat să improvizeze pe „suporturi" aşa-zicând structurale, pe suprafeţele imobilelor-gazdă: pereţi, podele, tavane, ferestre, case ale scărilor şi ce s-a mai găsit disponibil.

Toate acestea fiind forme – foarte variate, după cum s-a putut constata – de recuperare a istoriei postbelice, de fapt postproletcultiste, a artelor plastice româneşti. O opţiune – spuneam – inspirată, perfect justificată la startul unui mare proiect de bienală. Privind şi prin ochii noştri mai cunoscători, şi prin cei mai ignoranţi ai străinilor, imaginea de ansamblu impresionează prin bogăţie şi mai ales – graţie selecţiei – prin amploarea îndrăznelilor, a experimentalismelor, a precocităţilor de care au dat dovadă mulţi artişti de pe meleagurile carpato-danubiene. Timişorenii ies privilegiaţi din atare operaţiune, ceea ce se poate considera firesc în cazul unui eveniment iniţiat acolo. Rămân şi pentru viitor puzderie de nume mari de „recuperat", locale şi mai ales naţionale, încât, după două-trei ediţii, Art Encounters se va putea mândri cu o vastă „reconstrucţie" a istoriei vizualităţii româneşti, din anii 1960 încoace.

O remarcă privitoare la absenţele de acum şi mai ales la una anume: alături de marii timişoreni încă neincluşi în „recapitulările" Bienalei, respectiv Roman Cotoşman, Diet Sayler, Zoltan Molnar sau Ştefan Călărăşanu, a fost omis şi... Peter Jecza, marele sculptor, de asemenea regretat profesor şi ferment al vieţii artistice din zonă. În broşura-program apărea printre numele reprezentate de Galeria Jecza şi care urmau să fie expuse în încăperile rezervate la Cazarma U. Doar că... până la vernisaj a fost înlocuit, mai mult ca sigur din cauza scrupulelor etice – deci întru totul respectabile în sine – ale organizatorilor. Vor trebui depăşite, căci nici împingerea în umbră a unui artist de calibru nu e – vezi bine! – tocmai morală.

CONTEMPORANEITĂŢI

În talgerul celălalt al balanţei – contemporaneităţi de tot felul, recente, foarte recente ori „de ultim răcnet". Un inventar şi mai expeditiv.

La Halele TIMCO, sub titlul „Aparenţă şi esenţă", temă-cadru a ediţiei prime Art Encounters, pe două nivele, cel de sus întinzându-se incredibil, în mare adâncime, probabil peste alte spaţii foste industriale sau de depozitare – o avalanşă copleşitoare de lucrări semnate de peste 40 de artişti şi de câteva grupuri, de la numele mari a căror prezenţă aici am semnalat-o deja şi până la „valurile" cele mai recent afirmate. Printre cei din urmă: Matei Bejenaru, Ciprian Mureşan, Maxim Liulca, Ştefan Sava, Şerban Savu, Daniel Djamo şi alţii, şi alţii, nemainumindu-i încă o dată pe încă-tinerii despre care a fost vorba şi în paragrafele consacrate „recapitulărilor". Câteva prezenţe străine. Lista cu toţi participanţii ar arăta ca un nesfârşit pomelnic. Descrierea sau măcar citarea lucrărilor s-ar extinde nemăsurat. Încât renunţ şi mă limitez la una singură, poate cea mai percutantă, graţie şi dimensiunilor, dar mai ales proiectului: *Darwin's Room* (2013–2014) a lui Adrian Ghenie, expusă iniţial la galeria londoneză Pace (2014). E a doua sa „instalaţie camerală" (dacă se poate spune aşa!), după *The Dada Room* (2010). Ghenie reconstruieşte tridimensional camera în care, într-un tablou celebru, Rembrandt plasase imaginea bătrânului filozof cu barbă albă, aşezat la o masă de lucru, scăldat în lumina feerică pe care soarele o trimite prin fereastră. Refăcut în linii mari, imediat recognoscibil, spaţiul e acum inanimat, gânditorul şi servitoarea care întoarce lemnele în foc au dispărut, încăperea

fiindu-i atribuită celui care, prin puterea minţii, a devenit marele descoperitor al ecuaţiei evoluţioniste a lumii. Cu o modificare de detaliu decisivă: în loc ca prin fereastra din spatele mesei să pătrundă razele soarelui, de-acolo, de pe suprafaţa sticlei, irumpe o incandescenţă misterioasă, ca o magmă care se revarsă orbitor, luminând nu doar ochii, ci şi mintea umană. Încă o „reluare”, o „rescriere” a istoriei artistice şi intelectuale, în prelungirea tablourilor ştiute ale lui Ghenie, acum cu impactul suplimentar al masivităţii camerei în care pătrunzi ca-ntr-o taină întunecată, pentru ca mai apoi, după ce avansezi bâjbâind, să ţi se înfăţişeze strălucirea revelaţiei.

În Bienală au fost prezenţi şi tinerii artişti timişoreni din grupul Avanpost.ro – Aura Bălănescu, Alexandru Boca, Cosmin Haiaş, Marius Jurca, Livia Mateiaş, Liliana Mercioiu Popa, Sorin Oncu, Renée Renard, Bogdan Tomşa şi Nicolae Velciov –, complici în proiectul „Conexiunea cu prezentul”, suprapus Memorialului Revoluţiei din Timişoara. Mai exact spus, membrii Avanpost au realizat intervenţii de tip ambiental în încăperile micului muzeu documentar al revoltei din decembrie 1989, în raporturi simbolice ori metaforice cu mesajul Memorialului. Experiment reuşit, adaosurile temporare ale junilor artişti dovedind, pe lângă vizibilul entuziasm al angajării în proiect, inventivitate şi subtilitate.

Un grup de tineri bucureşteni, cu câteva conexiuni internaţionale, au fost aduşi în Bienală de către la fel de promiţătoarea curatoare Ioana Mandeal, în cea de-a doua expoziţie de la CBC – „Pe terenuri plutitoare”. Moduri de a practica imponderabilitatea: Irina Bujor, Serioja Bocsok, Ştefan Botez, Alexandra Ivanciu, Andra Jurgiu, Nicoleta Moise & Olalla Castro, Lea Rasovszky, Simona Vilău. Desene, foto, video, obiecte, asamblaje, o cutie (a Leei Rasovszky) cu conţinut ironic-horror!

Alte puncte pe harta Centrului Vechi şi a Bienalei: *Peretele Ioanei Nemeş*, reamplasare în vechea Sinagogă a „instalaţiei de sunet” imaginate în 2004 de tânăra artistă (stinsă din viaţă la numai 32 de ani, în 2011); *Souvenirs from Earth* de Vlad Nancă la Galeria Calina, miniexpoziţie de obiecte/eşantioane care-şi propuneau să reprezinte şi să problematizeze planeta, natura, civilizaţia; instalaţia *Lament* a bucureştencei berlineze Anca Munteanu Râmnic, adaptare a videoului ei din 2013 (omonim) cu un bocet performat de un grup de ţărănci autentice, îmbrăcate – fireşte – în costume tradiţionale negre, priveghiul fiind acum asociat cu extincţia cărţilor, stivuite de-o parte şi de alta a gangului clădirii care adăposteşte, de ceva vreme, filiala judeţeană a Bibliotecii Academiei Române, mormane de bucoavne degradate, a căror soartă chiar se cuvine s-o deplângem.

Şi Guest House-ul de la Cazarma U, pusă la dispoziţia galeriilor private de prin alte părţi: aiurart, Eastwards Prospectus, Andreiana Mihail, Nicodim, Anca Poteraşu, Suprainfinit şi Zorzini din Bucureşti, :Baril, Plan B şi Sabot din Cluj, Electroputere din Craiova, plus „localnica” Jecza. Aproape numai artişti tineri şi foarte tineri, cum le şade bine să promoveze galeriilor din avangarda scenei artistice contemporane!

Plus performance-uri, conferinţe, prezentări de ateliere; plus lucrări presărate prin oraş, sub genericul „Arta în spaţiul public”.

N-am ajuns – din păcate – şi la Arad, unde, invitată să se extindă, Bienala timişoreană nu şi-a adăugat doar suprafeţe suplimentare, ci şi, la proporţii de machetă, şi-a multiplicat structura, în aceeaşi combinaţie de amplasare „oficială”, în săli ale Muzeului de Artă din Arad, şi spaţii „alternative”, unul postindustrial, fosta Fabrică TEBA, şi unul comercial, Atrium Mall. La Muzeu au putut fi văzute „Urmele unei nopţi anunţate”, retrospectivă Călin Dan, pentru prima oară expus în oraşul natal; şi „Wunderkammer 2: Apparatus”, desfăşurare a proiectelor kinema ikon, cel mai radical grup de artişti vizual-digitali de la noi, ultracompetitivi în lumea largă, sub aceeaşi baghetă dirijorală a lui Gheorghe Săbău, în anii ’80 animator de cineclub experimental, evoluat între timp, odată cu seriile succesive de învăţăcei şi colaboratori ai săi, către cyberspace-ul contemporan. La TEBA – expoziţia colectivă „First Cut”. Iar la Atrium Mall – „MAGAZIN MIXT”, aglomerare de artişti români şi străini preocupaţi de formule noi, „suporturi” noi, de arta video, audio (radio) şi digitală etc.; proiect promovat în Timişoara ca R.E.M.X. – REMIX // MAGAZIN MIXT / FRANCHISE, la „Casa cu lei”, sub forma unei „agenţii de voiaj” către Arad, către lucrările din „prăvălia” mare de acolo, remixată în mic aici, în Capitala bănăţeană, iniţiatoare a Bienalei. Fără detalii de la faţa locului!

Gabriela Vanga, Mirare, 2015

FINAL EVIDENT DESCHIS, DE MARE DESCHIDERE

Nu mai e nevoie de concluzii. Anvergura şi diversitatea expunerilor vorbesc de la sine. Coerenţa proiectului a fost remarcabilă. Fondatorii unui eveniment construit atât de spectaculos, în conformitate cu o viziune complexă asupra câmpului vizualităţii româneşti şi cu o strategie pe termen lung au obligaţia să continue. Finalul primei ediţii Art Encounters e evident deschis către un viitor mai mult decât promiţător: Bienala are potenţial, energie, excelente premise de creştere. Să le vedem concretizate!

Înregistrarea urmelor. De la performance spre land-art, prin fotografie și mail-art 1970-1990
Artişti: Iosif Kiraly & Doru Tulcan
Curatoare: Ruxandra Demetrescu
1 octombrie – 5 decembrie 2015
Galeria Jecza, Timișoara

REFLECȚII RETROSPECTIVE PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII

Dialog
IOSIF KIRALY / RUXANDRA DEMETRESCU

Ruxandra Demetrescu: Expoziția care i-a reunit în spațiile Galeriei Jecza din Timișoara (1 octombrie – 5 decembrie 2015) pe Iosif Király și Doru Tulcan a stat în egală măsură sub semnul recuperării și al unei revizitări critice. A fost recuperată activitatea lor artistică dintr-un interval cronologic ce stă, la rândul său, sub semnul istoriei recente: anii 1970 și 1980 (cu câteva prelungiri semnificative de la începutul anilor 1990). Au fost prezentate fotografii care au avut, în epocă, rolul de documentare a experimentelor artistice realizate, de cele mai multe ori, în spații neconvenționale: „acțiuni", instalații, performance-uri. Astfel, fotografia a devenit mijlocul privilegiat de „înregistrare a urmelor" și, ulterior, un instrument eficace de a crea „straturile memoriei". Revizitarea critică s-a realizat din perspectiva curatorială prin dialogul creat cu bună știință între imaginea-document de laborator (fotografii de dimensiuni mai degrabă mici, uneori afectate de trecerea timpului, instalate în grupaje tematice și cronologice) și imaginea de mari dimensiuni, consacrată ca obiect artistic, ce domina firesc spațiul expozițional.

Iosif Király: Această expoziție a constituit o bună ocazie să îmi reevaluez perioada de început a activității mele artistice. În prima fază, când încă eram elev de liceu, fotografia era doar un mijloc de a-mi documenta propriile producții artistice, care erau, în general, structuri modulare tridimensionale, cu trimiteri spre utopice proiecte de arhitectură. Apoi, în 1974, am asistat la o acțiune de tip happening a grupului Sigma și tot pe atunci mi-a căzut în mână o carte bogat ilustrată fotografic, a lui Allan Kaprow. Datorită faptului că eram ca un burete dornic să absoarbă orice informație nouă, ambele „întâlniri" mi-au deschis noi perspective și mi-au canalizat interesul spre performance, instalații (termenul încă nu era folosit) și land art. Din multitudinea de direcții și formule pe care le experimentam, implicarea în mișcarea internațională de mail art este cea care mi se pare că îmi va marca viitorul în cea mai mare măsură: m-a ajutat să lucrez cu fotografia și cu imaginea în general într-un mod foarte dezinvolt și dezinhibat de constrângerile tehnice; m-a învățat ce este rețeaua, care sunt avantajele și limitele comunicării, astfel încât pot spune că m-a pregătit pentru epoca internetului în care aveam să pătrund treptat, începând de la mijlocul anilor 1990. Mai presus de orice, m-a învățat să fiu conectat, să fiu performativ, mi-a întărit spiritul colaborativ. De atunci am lucrat în numeroase formule colaborative, cea mai îndelungată și de succes fiind grupul subREAL.

R.D.: Anii debutului lui Iosif Király din ultimul deceniu al comunismului românesc sunt marcați inevitabil de o dimensiune marginală, excentrică, excepțională, când recursul la fotografie a avut o dublă dimensiune: înainte de a întrupa forța propriei vizualități și creativități, a fost mai degrabă un mijloc de înregistrare, multiplicare și transmitere a unor evenimente artistice (performance) alternative. Ochiul atent al lui Király a surprins pe peliculă și detalii ale vieții cotidiene din acei ani, într-o îmbinare/contopire tipică de dimensiune personală și colectivă, cultivând și exacerbând forța detaliilor: fragmente ale corpului uman, fragmente de peisaj (natural și urban), fragmente de interior, fragmente/resturi ale hranei zilnice (picioarele de porc) etc. Fotografia a fost și mijlocul (aproape unic) de reproducere în activitatea de implicare în mail art. Nu în ultimul rând, fotografia a fost un mediu privilegiat al unor experimente tehnice, în care materialitatea nu era neglijabilă: alături de suprapunerile rezultate din multiple expuneri, trebuie menționate intervențiile și manipulările pe hârtia fotosensibilă. Cum ai perceput prezentarea acestor lucrări alături de cele cu totul diferite ale lui Doru Tulcan?

I.K.: Când am primit invitația de a participa la acest duplex fotografic împreună cu Doru Tulcan, imediat am acceptat. Doru Tulcan mi-a fost profesor (în 1970, chiar înainte să fiu la liceu) și am un mare respect și simpatie pentru el. După periplul meu prin facultatea de arhitectură, pe la începutul anilor '80 aveam să devenim foarte apropiați și împreună cu el și Constantin Flondor am realizat atunci câteva proiecte de mail art și land art. Primele mele amintiri despre Doru Tulcan mi-l reprezintă ca un adevărat artist multimedia: cu interes pentru nou, spirit ludic, extraordinare abilități tehnice. La începutul anilor '70 filma pe 8 și super 8 mm și fotografia frenetic cu aparate de diferite formate. Developa și monta singur materialele filmate. Își procesa și printa singur fotografiile, concepea și construia structuri din inox, aluminiu, plastic colorat și/sau transparent. Atât era de atras de noile tehnologii și folosirea materialelor „neconvenționale" în artă, încât până și cojocul de blană îl avea peticit cu un mic petic din aluminiu strălucitor. Era evident un *statement*. El nu a renunțat din fericire la fotografie și nici la film, aceste medii continuând să fie prezente în creația lui, și în anii '80 și '90, însă pe un plan secund. În ultimii ani, el a început să își „reviziteze" și reconsidere anumite părți din creația sa filmică și fotografică anterioară, iar această expoziție constituie o astfel de întreprindere.

Doru Tulcan, *Mundus. Topometrii subiective*, 1983, acţiune la Timiş

Iosif Király, *Personaj cu umbră într-un spaţiu închis*, Timişoara, 1987

R.D.: Privite din această perspectivă, mărturiile fotografice predominante în expoziția de la Galeria Jecza reprezintă, în cele din urmă, un mijloc de activare a memoriei acelor experimente artistice frenetice, profund înnoitoare și inevitabil marginalizate. Scopul lor este, așa cum afirma odinioară Georges Bataille, de a provoca neliniștea, și nu delectarea spectatorului; căci substanța lor este cea a unei imagini critice, așa cum o definea Didi-Huberman: o imagine ce critică felul nostru de a vedea, pentru ca, atunci când ne privește, să ne determine să o vedem cu adevărat.

I.K.: Chiar dacă anumite coduri și simboluri, care mi se păreau importante în acei ani, astăzi au devenit mai difuze, neliniștea pe care cele mai multe dintre acele fotografii le degaja este aceeași. Înghețul, care în anii ‘80 se întindea din ce în ce mai mult la suprafața societății și artei românești, îmi crea o presiune care a stimulat toate acțiunile pe care le-am făcut *underground*, fără să îmi pun problema că vreodată vor putea fi prezentate public și cu atât mai puțin că ar putea genera foloase de ordin material. De aceea, mi se pare interesant să observ și analizez procesul prin care – la fel ca şi în cazul marii majorități a fotografiilor din primele valuri ale artei conceptuale – și aceste obiecte fotografice s-au metamorfozat din documente ale unor acțiuni, instalații sau fotomontaje ce au fost sau nu trimise prin poștă ca obiecte mail art în obiecte artistice de sine stătătoare, denumite *vintage* și tranzacționate prin case de licitații și respectabile galerii de artă.

TRADITION IST NICHT ANBETUNG DER ASCHE SONDERN WEITERGABE DES FEUERS

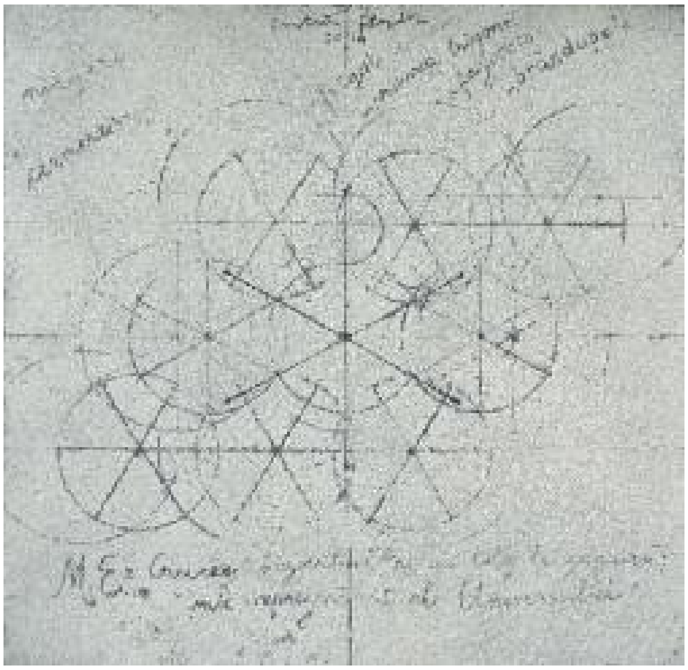
Scrisoare deschisă / Open letter
CONSTANTIN FLONDOR

Stimată Doamnă Magda Cârneci,
Mă încumet să vă scriu câteva rânduri cu referire la Revista ARTA. Din capul locului, ca pictor, trebuie să mărturisesc calitatea excepțională a graficii, a tiparului, a imaginilor. Este o revistă care se impune. De asemenea, este de remarcat promptitudinea cu care se oferă informațiile privind manifestările culturale interne și externe (de exemplu, Bienala Internațională de Artă din Timișoara Art Encounters, din nr. 14-15 / 2015, sau Bienala de la Veneția). Desigur, plaja fiind atât de largă, revista nu poate acoperi exhaustiv evenimentele culturale, chiar și pe cele importante. Selecțiile sunt însă nu de puține ori subiective, chiar repetitive.
De exemplu, constat o reticență, o prudență sau o rezervă, când e vorba de o manifestare ce poate păstra o relație, fie şi una tangențială, față de ceea ce cu teamă numim tradiție. Asemenea manifestări apar rar în revistă. Nu obosesc să repet afirmația de excepție și cu multă luare aminte a lui Gustav Mahler: „Tradition ist nicht Anbetung der Asche sondern Weitergabe des Feuers" („Tradiția nu înseamnă adorarea cenușii, ci păstrarea focului").
Voi reveni la ultimele două numere. Știu că Dumneavoastră sunteți o bună cunoscătoare a celor petrecute pe plaja noastră artistică. Stau ca argument întâlnirile avute cu Dumneavoastră, încă dinainte de '89, la Timișoara, Arad sau București, de asemenea, complexul studiu *Artele plastice în România 1945–1989* stă mărturie. De aici și îndrăzneala mea de a vă semnala câteva erori apărute în ultimele două numere. Mă simt cu atât mai responsabil, cu cât este vorba chiar de gruparea de artă vizuală din anii 1969–1983, SIGMA 1, al cărei membru co-fondator am fost.
Aș vrea să mă refer la textul dnei Magda Radu, „Sigma la Art Encounters" (Revista ARTA, nr. 14–15 / 2015, pp. 142–143) despre expoziția „Sigma. Cartografia învățării 1969–1983". Menționez că, cu excepția celor plecați dintre noi (Ștefan Bertalan, Elisei Rusu), la vernisaj au fost prezenți toți membrii (Lucian Codreanu, Ioan Gaita, Constantin Flondor, Doru Tulcan), care au dat relații și explicații publicului tânăr.
În ultimii 10 ani au existat trei expoziții ample ale experimentului SIGMA. Una, la Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia, „Sigma – Secvențe şi Interferențe", 2011 (organizatoare: Doina Mândru și curatoare: Andreea Palade Flondor), reușind să releve un timbru special al experimentului timișorean, prin corelarea cercetării din domeniul geometriei, matematicii, cu mirarea în fața naturii, primind astfel un caracter unic în raport cu cercetările constructive ale vremii. Cea de-a doua, la Office Cluj, în septembrie 2014, „1.1.1 + Sigma1", Expoziție retrospectivă. Poetica spațiului. Utopie și cercetare (curatoare: Ileana Pintilie), cu peste 350 de lucrări ale ambelor perioade, având o dezvoltare impresionantă pe orizontală, cu reconstituirea 1:1 a instalației *Multivision*. În sfârșit, cea de-a treia, „Sigma. Cartografia învățării 1969–1983", din cadrul bienalei timișorene. Această expoziție am considerat-o de excepție pentru că a abordat eforturile noastre din acele timpuri, din punct de vedere pedagogic, într-un mod modern, interactiv. Un merit cu totul special îi revine doamnei Alina Șerban, lucru ce nu a rezultat din textul doamnei Radu. În colaborare cu Andreea Palade Flondor, folosind materialul documentar adunat de dânsa pentru doctoratul despre pedagogia experimentală a Liceului de Arte din Timișoara, ele au reușit, într-un timp relativ scurt, să sondeze și să scoată la lumină o parte din aspectele ce păreau uitate, dispersate sau rătăcite, cu privire la implicarea, ca pedagogi, a membrilor Sigmei din acel timp (teme, teste, filme, fotografii, structuri, acțiuni, practici de vară, discipline noi, proiecte de programe etc.).
Păcat că textul Magdei Radu ricoșează „de la chestiune" și pare un expozeu mai degrabă „bibliografic", vorbind colateral față de realitatea expoziției.
Credeam că se știe, din multele publicații apărute despre noi, ca grup și ca artiști, că în perioada 111 (1964–1969) nu apar strategiile unui program pedagogic pentru Liceul de Artă timișorean. Ele se concretizează din anii 1969–1970, iar Roman Cotoșman nu a avut niciun aport sau interes pentru demersul pedagogic. Cu atât mai puțin Șerban Epure, care nu poate fi considerat în mod absolut precursor al grupului Sigma.
Să ne amintim că prin anii '60 a existat o emulație (în țară și în Timișoara) a teoriilor legate de cibernetică, structuralism, semiotică, semantică. Stau dovadă în expoziție documentele și volumele bibliografice prezentate de curatori. Să nu uităm de asemenea că în Timișoara exista în acel timp cercul interdisciplinar de bionică, condus de Prof. Dr. Eduard Pamfil, cu invitați deosebiți. Așa că analogia cu Șerban Epure este forțată, cât și dezvoltarea unor idei legate de proiectul „Turnului informațional", care nu a făcut parte din selecția expoziției.
Da, mai aproape de liceul nostru a fost conceperea și prezentarea instalației *Multivision* (secvențele din film sunt cu elevii liceului), desfășurată însă în altă locație, sub grija galeriei Jecza. De aici și eroarea de la p. 143 unde, la legenda unei imagini din sala expoziției, apare *Multivision 1*, 1972–1978" (sic!), iar la p. 133, imaginea este tot din expoziția Sigmei, fără legătură cu textul, cu o legendă confuză.
Încă o observație: Ștefan Bertalan nu este singurul care, după dezmembrarea grupului, a continuat „explorarea naturii".
Erorile de azi devin mâine istorie.
O altă eroare surprinzătoare apare – tot cu referire la grupul SIGMA – în numărul următor al Revistei ARTA, nr. 16–17 / 2016, pp. 142–143. Este vorba de textul doamnei Denise Parizek, „Firul roșu al contactului intergenerațional. Galeriile românești la viennacontemporary", unde după o favorabilă impresie privind galeriile și artiștii din România, se ajunge la afirmația că Liviu Stoicoviciu ar fi membru al grupului SIGMA 1 (sic !). Cu un ton mai puțin grav, aș comenta, chiar cu un zâmbet nostalgic, cele cu privire la sintagma „contactul intergenerațional". La Jecza Gallery sunt puse, de fapt, față în față, creațiile generației tinere de azi, contemporană, cu cele ale generației „tânără de mai de-demult", adică din anii 1960–1970 (cu toții, dar la momente istorice diferite, au vârsta de aproximativ 35 de ani).
În textul amplu al Doamnei Magda Radu nu se menționează, de fapt, componența grupului Sigma, așa încât rămâne la o liberă apreciere cine sunt membrii ei, sau se deschide calea confuziilor? Erorile repetate devin cu timpul realități...
Am ținut, stimată doamnă Magda Cârneci, să vă semnalez aceste derapaje de la realitate, considerându-le importante și cunoscând atitudinea Dumneavoastră pentru adevăr, să le luați în seamă pentru o eventuală erată.
Cu toată considerația,
Constantin Flondor
Timișoara, 23. 02. 2016

P.S. În ceea ce privește textul din Revista ARTA, din 14 octombrie 2015, ediția online, *Aparență și esenţă, (auto)colonizare, gentrificare și ştergere. Câteva impresii. De H.arta*, este prea dezamăgitor și degradant, cu o atitudine de frustrare față de Bienala din Timișoara, pentru a merita un comentariu din partea mea. C.F.

Constantin Flondor, *Pentagona*, 1974, aluminiu, 75 x 120 x 120 cm și *Trigona*, 1974, aluminiu, 45 x 45 x 45 cm.
Imagine din expoziţia personală de la Galeria Diehl Cube, Berlin, 2013. Foto: Constantin Flondor

Constantin Flondor, *Îmbinări de bare triunghiulare*, 1971 (reconstituire 2015), lemn colorat, 200 x 200 x 200 cm. Bienala „Art Encounters", Secțiunea Sigma: *Cartografia învățării 1969-1983*, Timișoara, 2015. Foto: Constantin Flondor



Constantin Flondor, *Privirea albinei-trigona*, 2014, pigment alb pe fond negru, incizie cu creion, 70 x 70 cm. Foto: Constantin Flondor

Miklós Onucsán. Mo(nu)ments
Curatoare: Mădălina Braşoveanu
14 noiembrie–6 decembrie 2015
Spaţiul Expoziţional de Artă Contemporană MAGMA, Sfântu Gheorghe

WITZ-ART: MATERIA CARE (SE) SCRIE

Text
BOGDAN GHIU

Un paradox existenţial-istoric de care tocmai cei care nu-l merită au, din câte se pare, parte face ca unul dintre cei mai consistenţi şi mai consecvenţi artişti români actuali, a cărui operă apare ca un adevărat flux destinal, ca o singură trăsătură, ceea ce este rarissim, să fie şi unul dintre cei mai scumpi la vedere, atunci când catadicsesc, parcă, să ni se arate, ei neavând parte decât de un interval meschin, fulgerător, de timp. Este cazul expoziţiei lui Miklós Onucsán de la Magma, din Sfântu Gheorghe, instituţie de artă cu un program de-a dreptul ameţitor, cu care multe stabilimente din centre universitar-culturale cu pretenţii şi chiar din Capitală ar vrea să se poată lăuda.

Miklós Onucsan, *Măsurători neterminate I* (detaliu), 2014, obiecte (pietre de râu gravate), dimensiuni variabile. Foto: Attila Kispál

Întâlnirea dintre aceste două entităţi atât de „ocupate” a generat o expoziţie de nici o lună, dar la care se lucrase, din câte ştiu, de peste un an. Se poate pune deci întrebarea: de ce atâta grabă, totuşi? Dar şi întrebarea: de ce numai la Sfântu Gheorghe? Pe când Miklós Onucsán la Bucureşti? Alo, MNAC (de pildă), se aude? Suspină Sala Dalles după artişti ca Miklós Onucsán!

Mie, dintotdeauna, dar mai cu seamă de când mi-am propus să mă confrunt ceva mai substanţial cu el, gestul artistic al lui Miklós Onucsán mi-a apărut asemenea celebrului zâmbet-rânjet al Motanului Cheshire din *Alice în Ţara Minunilor*, care dispare cu umor în lucruri, după ce le va fi pus în stare de exprimare, făcându-le să scrie unele pe altele, să se întreîntipărească. Expoziţia din spaţiul Magma rezumă cu succes, pentru cine vrea să şi-o rememoreze, opera lui Miklós Onucsán, care, pentru a i se marca omogenitatea, confruntă curatorial, încă de la intrare, *Ceasurile de ulei* din 1977 cu *Măsurătorile neterminate,* demarate în 2014.

Dacă avem în vedere că principalul teoretician filosofic contemporan al urmei, Jacques Derrida, vedea în urmă, în general, o „urmă” a capacităţii „materiei vii” de a scrie, scrierea, „scriitura”, „semiopoieza” fiind, ca atare, coextensivă vieţii, Viaţa însăşi (viul scrie, Viaţa e Scris), putem începe să măsurăm anvergura mizelor pe care, hâtru, *comme de rien n'était*, le declanşează „instalaţiile de procese” ale lui Miklós Onucsán.

Umor alchimic, am putea spune, sau oricum străveche, atemporală înţelepciune orientală rezumativă, ajunsă la stilizarea gestuală, posturală deplină (ca un pas coregrafic, dar un singur pas). Onucsán învie pietrele, scriind pe ele. Sau dă viaţă umilelor, invizibilelor pete de ulei, măsurându-le discret. Altfel spus, îndrăzneşte să facă materia reputat inanimată, ba chiar reziduală, „spurcată”, să scrie, ne-o arată scriind(u-se) ca şi cum ar fi vie, animal-umană.

„Extindere a domeniului” scrierii, aşadar. Dar dacă artistul pune, aşadar, materia umilă, industrială, reziduală, respinsă de om (aceleaşi pete de ulei, sau cenuşa – nişte resturi, nişte deşeuri: dar nu tocmai restul e ceea ce rămâne?) să scrie, să semnifice, adică să interacţioneze „societal” (dându-ne, în felul acesta, o lecţie, oferindu-ne o machetă „neînsufleţită” de democraţie: nu putem „face sens”, crea semnificaţie decât împreună, unii cu alţii, unii pe alţii) este şi pentru că urma, ca urmă de viaţă, este evanescentă, vulnerabilă, putând fi oricând ştearsă, distrusă. Ţine de însăşi esenţa (fără de esenţă) a urmei, deci a viului, spune (prin memoria mea) Derrida, să poată fi ştearsă, faptul de a putea fi ştersă determină finitudinea şi fragilitatea urmei. Adică caracterul ei fundamental artistic şi determinant uman.

Miklós Onucsán surprinde sau pune materia în starea de a arăta ea însăşi, prin sine, în mod imanent, ca atare, că scrisul-viaţă, viul-semn, deşeurile materiei industriale produse fac parte din acelaşi „lanţ al Fiinţei”, neîntrerupt, cu arta. Şi tocmai în asta constau umorul şi înţelepciunea aproape zen ale lui Miklós Onucsán.

La mijlocul parcursului expoziţional, adică la jumătatea scării care duce de la sălile de la parter spre cele de la subsol, un video documentează performance-ul care a marcat deschiderea expoziţiei: dezvelirea unei plăci comemorative din marmură pe care stă gravat avertismentul „Atenţie! Cade tencuiala”, aşa cum putem vedea la tot pasul prin marile oraşe ale României, artistul consfinţind, monumentalizând, eternizând astfel decrepitudinea şi ruina: marmură pe şi despre ruină! Sau, invers, în *Posteritatea recunoscătoare*, acţiune fotografiată din 1998, nişte oi lingând, natural, o bucată de sare inscripţionată chiar cu titlul, cu acest nume, textul dispărând şi metabolizându-se vital, făcându-se hrană: transsubstanţiindu-ne non-sacrificial, ce mai! Sau căpiţa ca mormânt-monument al ierbii, printre morminte de oameni marcate cu piatră gravată, din *Aici zace iarba* (2008): cine să se gândească la moartea ierbii ca la moartea omului, egalizându-le cosmic, dacă nu artistul, dar fără dramatism, nepatetic, ci cu umorul exact, condensat civilizaţional, al unei meta-semnalări suprasegmentale de tip ready-made, un ready-made însă al vieţii care monumentalizează mormântal şi produce „retenţii” memoriale, adică se scrie, tocmai pentru că trece atât de repede, uscându-se poate mai rapid decât o pată de ulei.

Miklós Onucsan, *Și dacă nu este nimic dincolo de el?*, 2015, instalație site-specific (panou, sfoară, lumină dirijată), dimensiuni variabile. Foto: Attila Kispál

Miklós Onucsán inovează masiv şi decisiv, dând nume noi artei. Ca orice artist grav, de altitudine şi de amplitudine, el lucrează direct cu arta, o redefineşte și semnalează punctele extrem de fine din care aceasta ar putea fi extinsă, extinzându-ne umanitatea. Căci să ne uităm puţin cu atenţie acolo unde nu ne prea uităm, de obicei, adică în aceeaşi zonă „tehnică”, umil-periferică, a restului, pe care gestul lui Miklós Onucsán, în general, o centralizează. Să ne uităm puţin cu atenţie la etichetele lucrărilor, adică la felul în care artistul îşi descrie, îşi numeşte „tehnic” lucrările, şi vom întâlni termeni noi şi neaşteptaţi precum proces sau partitură, adăugându-se celor deja cunoscuţi, clasicizaţi, de instalaţie sau acţiune. Artistul, în viziunea post-Fluxus a lui Miklós Onucsán, organizează procese în imanenţa cărora intervine atât cât să le facă pe acestea să apară şi să se „spună”, să „vorbească” de la sine, re-marcându-le „scriitura”, ceea ce realizează el, conceptual, fiind o partitură pe care, asemenea unui muzician sau unui dramaturg, o dă spre interpretare, spre re-scriere.

Prin astfel de gesturi minore, dar de o halucinantă precizie tehnic-ontologică, prin astfel de intervenţii minuscule, artistul face materia cu adevărat cea mai umilă, aceea industrial-reziduală, să vorbească, să scrie, unificând imanent până şi inanimatul sub semnul artei ca producţie de sens fragil, finit. Miklós Onucsán este fratele „vizual” al lui John Cage.

MO(NU)MENTS – MOMENTS. REFLECȚII FENOMENOLOGICE PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII

Text
IRÉNE KÁNYÁDI

„Orice acum este urmat în maniera unei continuităţi necesare de un nou acum şi mereu de un altul, odată cu aceasta, fiecare acum actual se preschimbă într-un adineaori, iar acel adineaori se preschimbă, la rândul său, tot în mod continuu, într-un mereu nou adineaori al unui adineaori ş.a.m.d.” (Edmund Husserl)

„Percepţia este aşadar un caracter de act, ce reuneşte o continuitate de caractere de act şi care se evidenţiază prin posesia acelei limite ideale. În sens ideal, percepţia ar fi astfel faza conştiinţei care constituie purul Acum, dar aceasta nu este în mod precis decât o limită ideală, ceva abstract.” (Husserliana XVI)

Expoziția *„Mo(nu)ments”* a artistului orădean Miklós Onucsán a fost găzduită de Spațiul Expozițional de Artă Contemporană MAGMA din Sfântu Gheorghe, Covasna, în perioada 14 noiembrie – 6 decembrie 2014, curatorul expoziției fiind Mădălina Brașoveanu. Formele surprinzător de simple deschid vizitatorilor o lume aparte, prin însăși materialitatea lor și prin combinațiile ce se nasc. O lume masculină, am putea spune. Este impresionantă claritatea formelor și puternicul substrat conceptual care aproape că sparge cadrul acestor forme. Varietatea redusă (dar cu atât mai expresivă) a materialelor folosite de artist se situează între extreme. Miklós Onucsán lărgește posibilitățile materiei de la blocul de piatră la cenușă și praf, și chiar și mai departe, ceea ce sugerează că forța care pune materia în mișcare și timpul care o macină sunt mai importante decât materia pe care o percepem vizual.
Lucrările sale funcționează și ca o analiză a timpului. În subsolul spațiului expozițional găsim şi o fotodocumentație a unei lucrări mai vechi: *Posteritatea recunoscătoare* (fotodocumentația acțiunii cu o placă de sare, International Art Camp, Salina Turda, 1998), prilej de a ne întoarce în trecut, iar în acelaşi timp, *Monumentul insectelor* este o partitură a unei lucrări viitoare. *Monumentul insectelor* (2015), piesă de exterior: „Se construieşte un piedestal cu o sursă de lumină montată la nivelul superior, astfel încât lumina să fie dirijată în sus. Se aplică pe piedestal o placă gravată cu inscripţia «Monumentul insectelor». Posibilităţi de vizionare: – Vizionarea optimă ca monument activ poate avea loc după înserare, pe vreme caldă şi uscată; – Vizionarea ca monument inactiv se poate face în orice moment al zilei, în orice anotimp şi în orice condiţii meteo. Pentru o expunere, vizionare de interior, se înregistrează activitatea nocturnă a monumentului şi se proiectează la nevoie.”
Trăsătura comună a lucrărilor expuse este că autorul lasă materia operei de artă să se manifeste în mod liber. În acest sens, putem afirma că sunt work in progress. Materia prelucrată nu evită dialogul cu timpul, se află într-o schimbare permanentă. Ne dăm seama că blocurile masive de piatră și marmură, care în mod tradițional aveau menirea de a reprezenta prin monumente caracterul nepieritor al personajelor sau al evenimentelor, își schimbă aici rolul, tocmai din cauza caracteristicilor fizice. Etimologic, cuvântul „monument” provine din latină: monumentum – monument, aducere-amintire. Mai ales construcțiile și statuile dedicate unor personalități, evenimente remarcabile, obiecte destinate să evidențieze continuitatea și importanța timpului culturii și a istoriei. Astfel, acestea devin statui *in progress, work in progress.*
Aparent o situație paradoxală, căci piatra este asociată cu conceptul atemporalității sau imuabilității, pe când fenomenul statuilor de proces se leagă de materialitatea efemeră. Monumentele sunt făcute din piatră, marmură, agățându-se cu disperare de memoria trecutului. Lucrările lui Miklós Onucsán demască această schemă mentală și evidențiază faptul că nicio materie nu este imuabilă, totul se află într-o continuă schimbare. Artistul transcende „ancorarea” în marile evenimente ale trecutului, conceptul timpului și istoriei liniare și subliniază inutilitatea acestora.
Fapt foarte bine ilustrat de aceste afirmații săpate în piatră (din lucrarea *Măsurători neterminate* I (2004) – obiecte, pietre de râu gravate, dimensiuni variabile, Galeria Plan B), exprimate la timpul trecut: “It was 1.398 kg.”, ”It was 4.201 kg” etc. Nu știm, însă, la care moment al trecutului se referă aceste afirmații. Poate că nici nu contează. Pentru că, încă de atunci – deși imperceptibil ochiului – aceste blocuri de piatră se macină continuu, trăiesc timpul pietrei. Precum pata de ulei din lucrarea *Ceasuri de ulei* (datând din 1977, proces, desene, hârtie, ulei, tuş, creion, şi afişându-se în Colecţia lui Ciprian Mureşan), care crește neîncetat, trecând de conturul trasat de artist. Ce fel de timp măsoară aceste lucrări? Timpul materiei: piatra își trăiește timpul pietrei, la fel și hârtia și uleiul își trăiesc timpurile lor. Astfel, timpul și spațiul apar ca formă universală a transformării materiei infinite. Asocierea aparent paradoxală a materialelor utilizate de artist se transformă într-o unitate organică.
De exemplu, hârtia, ca mediu, are caracteristici foarte interesante: în contact cu factorii înconjurători – temperatura, umiditatea – se poate degrada cu ușurință. În comparație cu piatra, este flexibilă, poate fi mototolită, umezită până la destrămare; atât lumea „microcosmică”, precum și cea „macrocosmică” o pot distruge cu ușurință. La fel uleiul. Fiind o materie organică, își schimbă culoarea, consistența, mirosul, în scurt timp. Ceasurile de ulei

Miklós Onucsan, *Dark Boxes (Poetry)*, detaliu, 2015, proces și obiecte (cutii de lemn, hârtie), 32,5 x 16 x 5 cm. Foto: Kispál Attila

poartă și conceptul „artei de frontieră”. Circumscriu granițele mobile ale unei lumi microcosmice, granițe care sunt nesigure și instabile, precum conturul valurilor la malul mării.

Faptul că pata de ulei va depăși întotdeauna conturul trasat de artist ne atrage atenția că nu poate fi stabilit „acum”-ul obiectiv și real, în timpul aflat în mișcare, în această curgere permanentă. Precum nu poate fi capturat nici momentul real al vreunui „a fost” sau „va fi”. Încercările artistului de a trasa conturul petei de ulei reprezintă astfel un fel de „reversiune a timpului”.

Lucrarea *Post-Fire Wood* face trimitere, de asemenea, la efemer, la transformare: nu mai putem vedea nimic din lemnul redus la cenușă. Vrând, nevrând, ne găsim în fața unei abstracții vizuale care încearcă să fragmenteze în „mo(nu)mente” această permanentă curgere și transformare. Fapt bine ilustrat de definițiile la timpul trecut (It was...) pe care le-am amintit. „Prezentul” care a avut loc la un moment dat poate fi interpretat doar în prezentul subiectiv actual, ceea ce duce inevitabil la „desființarea prezentului” (Eugen Fink). Este un datum fenomenologic, o conştientizare a unităţii dintre prezent şi trecut. Desființarea prezentului conține însă și uitarea, ceea ce conduce involuntar la nevoia de memorie.

Prin evidențierea faptului că materialitatea este vremelnică, Miklós Onucsán ne atrage atenția și asupra caracterului deschis, al vulnerabilității transformării, dându-ne de înțeles că reflecția are un rol primordial în lucrările sale. Astfel, materia devine purtătoare de mesaj prin semnificația sa care se naște în prezentul meu ce curge neîntrerupt. Parafrazându-l pe Merleau-Ponty, am putea spune, în acest context, că „timpul nu este un proces real, o succesiune efectivă pe care eu m-aş limita să o înregistrez, [şi ar trebui adăugat – nici măcar o succesiune în mine, o succesiune de trăiri ale conştiinţei]. El ia naştere din raportarea mea la lucruri.”

Artistul interferează cu materia, sculptează, gravează, măsoară, cântărește, notează, documentează aparent cu precizie de grame procesul muncii, însă aproape insesizabilele neconcordanțe ale formulării ne reamintesc la tot pasul: nu acest lucru este important. Nu măsurătorile cu precizie de grame și secunde, ci procesul, ceea ce continuă transformarea, timpul materiei. Sunt aceste lucrări monumente? Da, sunt monumente destinate momentului, monumentele capacității de eliberare de lucrurile fizice. Prin difuzia granițelor dintre natural și artificial, artistul surprinde schimbarea imperceptibilă ochiului, astfel lucrările sale trec de la formele spațiului la formele timpului.

Dincolo de legăturile dintre spațiu-timp și materie, un alt aspect important pe care lucrările expuse îl evidențiază este problema vizibilului și a invizibilului. Această temă apare și în contextul misterului ce se ascunde în cutiile negre (*Dark Boxes (Poetry)*, 2015, proces și obiecte, cutii de lemn, hârtie. „Atenţie – spune artistul – imaginile conţinute de aceste cutii sunt sensibile la lumină. Fiecare deschidere a cutiilor într-un mediu luminos scurtează timpul de viaţă al imaginilor, estompându-le treptat, potenţial până la dispariţie.”), pe care îl (poate) distruge curiozitatea (lucrări ce pot fi interpretate și drept critică socială), ce reiterează faptul că dincolo de dimensiunea fizică a operelor de artă se află conținutul lor ideatic, intangibil, care devine mai important decât realitatea materială a acestora. Prin scoaterea în evidență a efemerității, a accidentalității, a variabilității existenței, evocă imaginea, amintirea obiectelor care nu mai există sau nu mai există așa cum au fost, dar în același timp conturează și imaginea obiectelor care nu vor mai exista sau vor fi altfel. Nu există monumente, ci numai clipa prezentă, mo...ments. O recunoaștere mistică, am putea spune. Dacă nu există monumente, atunci nu există nici ceea ce acestea reprezintă: istorie și putere. Poate doar posteritatea recunoscătoare ce se agață cu disperare de iluzia trecutului.

Toate acestea le confirmă și acțiunea artistului de a dezveli o placă comemorativă cu prilejul vernisajului expoziției, în holul Teatrului „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe – o tablă de marmură dedicată efemerității. Pe ea se află gravat acest text: „Atenție! Cade tencuiala.”. „Ne-am reunit aici – afirmă Miklós Onucsán – în această seară, pentru un scurt moment festiv. De inaugurare a unei plăci comemorative, care va marca acest loc cu unul dintre însemnele prezentului, pentru memorie şi pentru generaţiile viitoare. Această placă pe care o dezvăluim acum este menită să ne reamintească de permanenţa mişcării, să celebreze continua şi irevocabila transformare a urmelor trecutului la care asistăm cu toţii, de o lungă perioadă de timp. Acest proces este un drum cu un singur sens, de pe care nu există cale de întoarcere, iar placa aceasta comemorativă, pe care o inaugurăm acum aici marchează tocmai această stare de aşteptare care caracterizează prezentul nostru. Ea va rămâne aici ca un memento durabil al unei implacabile efemerităţi.”

summary

Miklós Onucsán's recent exhibition “Mo(nu)ments”, curated by Mădălina Braşoveanu, had been hosted by the MAGMA Contemporary Art Space in Sfântu Gheorghe, Covasna, between November 14 and December 6, 2014. The surprisingly simple shapes opened to the visitors a world apart through their materiality and the combinations that arose. A masculine world, one might say. The clarity of shapes and the powerful conceptual background that almost breaks the limits of these forms are impressive. Miklós Onucsán extends the potential of matter from stone blocks to ashes and dust, and even further, suggesting that the forces that put the matter in motion, and the time that grinds the matter are more important than the materials we perceive visually. His artworks also function as an analysis of time. One find ourselves in front of a visual abstraction that tries to fragment this constant flow and transformation into “mo(nu)ments”. Are these works monuments? Yes, they are monuments of the moment, monuments of the capacity to release from the captivity of physical things.

Alexandru Chira (1947-2011)
Curatori: Mălina Ionescu, Călin Dan
Iniţiativă: Irina Chira
Arhitect: Attila Kim
11 iunie–25 octombrie 2015
Sala Dalles, MNAC, Bucureşti

RETROSPECTIVA ALEXANDRU CHIRA

Text
ALEXANDRA TITU

Deschisă la Sala Dalles, redată circuitului expoziţional în integralitatea sa spaţială după aproape două decenii de funcţionare parţială, retrospectiva Alexandru Chira (1947-2011) se înscrie în programul prezentărilor monografice dedicate artiştilor care au contribuit la construirea contemporaneităţii culturii româneşti, aparţinând însă activ actualităţii în care, ca în orice prezent, „perfectul simplu" şi „viitorul imediat" al unei realităţi se întâlnesc, generându-l. În acest prezent deschis se operează sintezele care îi conferă originalitatea. Punerea în circulaţie şi valorizarea patrimoniului fac parte din sarcinile principale ale muzeului, mai ales atunci când identificarea sa în relaţie cu o etapă a duratelor culturale îl legitimează în cadrul funcţionalităţii istorice. Acest proiect al MNAC răspunde iniţiativei recente a istoriografiei universale de clasare a deceniilor 8 şi 9 ale secolului XX.

Imagine de la Ansamblul monumental de la Tăuşeni, Alexandru Chira, *De-semne spre cer pentru ploaie şi curcubeu*, demarat în 1994 şi încă aflat în derulare

Proiectul curatorial semnat de Mălina Ionescu, curator în cadrul Muzeului Naţional de Artă Contemporană, şi de Călin Dan, director general al acestei instituţii, asistaţi de arhitectul Attila Kim, la iniţiativa Irinei Chira, deţinătoarea celei mai consistente părţi a colecţiei expuse (şi a celor doi curatori), readuce în dezbatere aportul unuia dintre cei mai originali artişti ai ultimelor decenii. Susţinută de o documentaţie bogată şi riguros selectată, cuprinzând texte teoretice şi poetic-filozofice ale autorului, unele incluse imaginilor, cu aport compoziţional, din fotografii şi filme de autor cu dublă funcţie, documentară şi artistică, din schiţe de proiecte şi desene pregătitoare ale instalaţiilor lucrate împreună cu arhitecţi, expoziţia reconstituie ansamblul problematic al creaţiei acestui artist care dezvoltă, de-a lungul întregii sale deveniri, o unică temă a fiinţării culturale, obsedantă, ca în cazul lui Brâncuşi – tema fondului rural, activ ca patrimoniu şi în acelaşi timp ca realitate în act. Creația sa demonstrează autoritatea pe care o dă prezenței unui artist dezvoltarea, pe parcursul evoluţiei sale, a unei unice teme, suficient de generoase pentru a permite abordări interpretative pe mai multe planuri, de la nucleul semantic și simbolic, până la consecințele stilistice. Complexitatea interpretativă este generată de aceste două planuri principale pe care se desfășoară tipul de cercetare și dimensiunea simbolică a proiectului.
Mitul central care dă coerență acestei creații este forța generatoare / regeneratoare a satului, sub dubla sa dimensiune: cea simbolică și cea antropologică. În plan simbolic, satul, la rândul său dezvoltat în jurul gospodăriei țărănești locuită de familia tradițională, este asimilat centrului lumii, punctul de dezvoltare în plan orizontal și vertical al axialității experienței umane.
Această axialitate este marcată în plan ascensional de curcubeu, iar în plan descendent de fântână, ambele indicând potențialul sacru care conferă semnificație celor două alternative, atât lumea celestă cât şi lumea chtoniană, demonstrând dimensiunea amprentată de sacralitate a interferenței dintre profan și sacru. Nu întâmplător, atât curcubeul cât şi fântâna reunesc, în simbolismul lor complex, pachetele de semnificaţii ale cerului / spaţiului subteran ca materialităţi opoziţionale (aerul şi pământul), ca regimuri ale luminii, lumină / întuneric, ca raporturi cu regimul diurn şi cel nocturn, cu explicitul şi ascunsul, cu exhibarea şi intimitatea.
O materialitate ce reuneşte cei doi poli ai acestei axialităţi predicative este apa. Ea mediază între substanţialitatea aeriană şi cea chtoniană, între cele două situaţii – cea a captării şi stocării într-o materialitate intermediară şi cea a procesului de drenare acumulativă. Condiţia fluidă predispusă unor metamorfoze între aerian (aburul) şi solid (gheaţa), apa, cu dublul său dinamism metamorfic şi dinamic, oferă suportul unui număr impresionant de semnificaţii. Capacitatea sa de acumulare, de ştergere şi de restituire prin transparenţă o indică drept element comparativ predilect al memoriei. Fluiditatea şi infinita mişcare dinspre un punct de origine spre un punct de stagnare fac din ea o metaforă inevitabilă pentru timp (atât memoria cât şi timpul discursiv sunt teme din profunzimea demersului artistului). Şi curcubeul, şi fântâna sunt semne, iconi importanţi ai repertoriului imagistic al lui Alexandru Chira. De la desenele care descriu toposul gospodăriei rurale sau al unui peisaj generic în care se petrec rituri destinate comunicării cu cosmosul, până la marea instalaţie pentru invocarea ploii – De-semne spre cer pentru ploaie şi curcubeu –, curcubeul şi fântâna se impun ca elemente fundamentale ale unei retorici rituale, dintr-un scenariu ce reactualizează procedeele tradiţionale, de un arhaism permanentizat de operaţionalitatea sa în relaţia dintre un univers social conservator şi mediul cosmic. Ploaia în sine este un element la fel de important pentru acest mediu agrar originar, ca şi pentru universul artistului. Ca o demonstraţie a capacităţii operei culturale de a activa realitatea între coincidenţă şi eficienţa ritului asimilat şi asumat estetic, în ziua „vernisării" marii instalaţii pentru invocarea ploii, în Tăuşeni, satul natal al artistului, după mai multe luni de secetă devastatoare s-a declanşat ploaia.

Alexandru Chira, *Studiu pentru telepoem*, 1983, ulei pe pânză, 164 x 138 cm

Ploaia însăşi este un personaj – nu doar o situaţie, un fenomen natural, un substantiv comun – al scenariului complet, care susţine naraţia pe mai multe planuri ale realităţii (din perspectiva conceptuală / poetică), alături de Păstor, Arhitect, Semănător şi, adus în scenariu de un ermetism ludic, de Miriapod. Fiecare dintre aceste personaje angrenează în discursul de ansamblu propriul său „scenariu", propriile situaţii şi contextualizări spaţiale specifice, cum ar fi casa care îl localizează topic: Casa Arhitectului, Casa Ploii, Casa Păstorului, Casa Miriapodului. În continuitatea acestor localizări se înscriu Oglinda Semănătorului, spaţiu predicativ activ ca reflectare a realităţii, şi chiar Fântâna (hexagonală), activă şi ca dinamism mediator, dar şi ca oglindă reflectantă a realităţii în desfăşurare.
Strategiile operativităţii simbolice nu se referă la relaţia dintre omul societăţii rurale şi planul cosmic doar la acest nivel general al fiinţării în lume, ci şi la planul istoric, social şi politic amprentat de perspectiva culturală. Ultimul proiect ce reia tema instalaţiei

Alexandru Chira, *Madona fondantă sau Madona cu suveică şi scovergi*, 1981, desen colorat pe hârtie, 54 x 55 cm

de la Tăuşeni, schimbându-i însă ţinta şi tipul de realitate în care funcţionează angajarea artistului, al cărui nume relevant – *De la Tăuşeni la Viena, din deal în deal* – indicând reorientarea proiectului, părăseşte nivelul simbolismului metafizic pentru asumarea unei atitudini politice (de politici culturale), spre a se situa în realitatea concret istorică. Ca răspuns la presiunea modelelor culturii europene integratoare care oferă şi impun modelele modernismului / postmodernismului, situaţia propusă de proiect este cea a unei replici orientate dinspre cultura autohtonă, considerată periferică, fixată într-un model istoric ce poate fi considerat revolut dacă nu ar instaura un timp cultural transistoric – timpul lumii rurale. Proiectul restituie Europei moderne, clădite pe un fond de coerenţă prim creştin şi rural prin disponibilitatea unei diacronii asumate, conştiinţa fondului construcţiei sale istorice. Din cauza morţii artistului, acest ambiţios proiect politic nu s-a mai realizat. El urma să susţină, printr-o demonstraţie bazată pe aceste argumente de sociologie aplicată istoriei culturale, afirmaţia lui Alexandru Chira dintr-un interviu, privind inutilitatea şi lipsa de acoperire a complexului de desincronizare, de marginalitate şi retardare a culturii româneşti.

Repertoriul imagistic al artistului nu cuprinde doar elemente simbolice cu o încărcătură referenţială atât de complexă, disputată de comportamente culturale şi filozofice diferite, ci şi elemente banale din contextul gospodăriei ţărăneşti, marcând diverse nivele ale existenţei, ale muncii, ale experienţei religioase, ale inventarelor tehnologice agrare şi casnice, ale animalelor acestui univers domestic: tractorul, grapa, chibriturile, câinele, icoana integrată unei instalaţii cu o încărcătură simbolică de o surprinzătoare complexitate (*Madona cu scovergi*). Mă voi opri succint asupra acestui studiu de caz, relevant pentru modul de codare ermetică în aparenţa banalităţii, al lui Alexandru Chira. Prezenţa Pruncului în braţele Fecioarei (*Sursa, Izvorul*, aşa cum semnalează şi numele Ei) impune cu discreţie tema sacrificială, tema ofrandei prezente simbolic ca pâine pe altarul creştin, citată în repertoriul ofrandei funerare ţărăneşti ca aluat copt – scoverga din instalaţia artistului.

În planul antropologic, satul, cu structura sa coerentă, este spaţiul social al persistenței unei societăți sincrone rezistente în fața fluxurilor istoriei, care-i îmbogățesc potențialitățile culturale și spirituale, fără a-i distruge capacitatea de rezistență transistorică. Din suprapunerea celor două tipuri de funcționalitate reiese importanța acestui nucleu și sistem social de-a lungul istoriei și în actualitatea atât de dinamică și esențial definită de schimbare, de mobilitatea regimurilor ideologice, atrăgând după ele mutațiile din planul axiologic generate de schimbarea suporturilor tehnologice operante la nivelul structurilor sociale, economice, dar și culturale. Alexandru Chira observă cu detașare pseudoștiințifică această relație în care satul, fără a-și dizolva identitatea, integrează schimbările la nivelul instrumentarului tehnologic al presiunii social-istorice și mai ales al instrumentarului cultural.

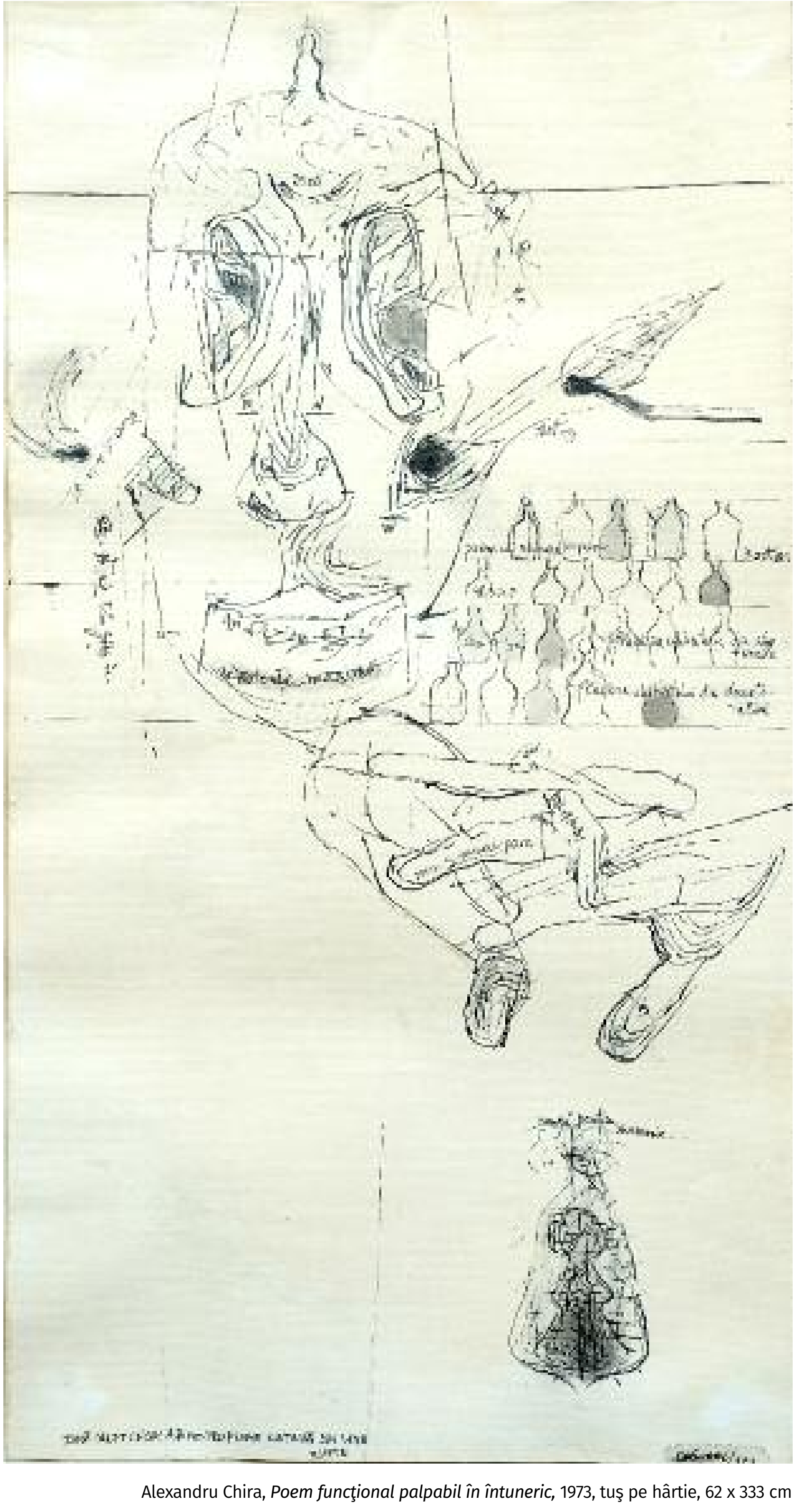
O altă dimensiune a creaţiei lui Alexandru Chira, pe care o întâlnim la toate nivelele de abordare, incluzând aici și interpretarea simbolică, este cea experimentală. Fondat pe o curiozitate investigatoare şi dubitativă, spiritul său experimental explorează mecanismele funcţionării simbolice, justificarea relaţiei dintre realitatea simbolizată şi complexul metaforic al simbolului care o transpune, și, odată cu această explorare la nivel lingvistic (literar şi vizual), remarcăm distanţarea dintre lumea explorată, atât de intimă artistului născut în acest cadru ţărănesc, şi exigenţele transpunerii artistice. Acestui efort de distanţare îi aparţine atitudinea rezervată (uneori ironică) faţă de procesul metaforic.

Glisarea aproape insesizabilă între deplina opţiune pentru termenul ales, pentru selecţia setului de elemente ce creează repertoriul său simbolic, este dublată de cercetarea efectelor funcţionării predicaţiei implicate de simbol, în relaţie cu această realitate invocată şi, uneori, surpriza în faţa rezultatelor. Efectul surprinzător produs de declanşarea funcţionalităţii instalaţiei pentru invocarea ploii răspunde, pe de o parte, intenţiei de a reactualiza, în plan pur cultural, autoritatea comportamentelor societăţii rurale, iar pe de altă parte, curiozităţii suspicioase faţă de patrimoniul invocat.

Majoritatea opţiunilor pentru situaţiile transpuse simbolic se bazează pe o intenţionalitate clară de a aduce în prezent universul experienţei acestei societăţi care nu s-a desprins niciodată total (şi nu este ameninţată de această desprindere) de contextul natural, dimensiunea cosmică, acoperind atât o realitate naturală imediată, cât şi o integratoare transrealitate, o dimensiune a transcendenţei la care accesul îl deschide ritul în toate etapele care îl conduc spre experienţa religioasă (marea instalaţie integrează în parcursul său prezenţa bisericii din sat, ca şi în cazul desfăşurării complexului monumental de la Târgu Jiu, dedicat eroilor de Constantin Brâncuşi).

Cercetarea acestui mod de relaționare funcţionează în baza spiritului său experimental, explorator, „căutător" de semnificaţii, de efecte, de moduri de instaurare a acestor efecte şi de soluţii stilistice de a aduce în prezent patrimoniul explorat. Ponderea cantitativă a părţii documentare a fiecărui ansamblu ideatic şi a fiecărei creaţii de sinteză, a desenelor în raport cu pictura, legitimează experimentul ca pe o dominantă a creaţiei sale în care caracterul finit, perfectă echilibrare compoziţională, siguranţa repartiţiei elementelor mimetice şi strict conceptuale, în fiecare

Alexandru Chira, *Casa geometrului cu şarpe şi bujie*, 1991, ulei pe pânză, 137 x 108 cm



Alexandru Chira, *Poem funcţional palpabil în întuneric,* 1973, tuş pe hârtie, 62 x 333 cm

dintre imagini, demonstrează autonomia fiecăruia dintre desene. În acelaşi timp, desenele anunţă atât traseul ideatic cât şi opţiunea stilistică a fiecăruia dintre ciclurile care constituie opera sa. Experimentul vizează însă şi transpunerea pe propriul teritoriu problematic a unor teme practicate şi de alţi artişti, cum ar fi aceea a prezervării satului din condiţia terestră, printr-o suspendare în mediul rarefiat al aerului, metaforă a unei suprarealităţi, mai curând fantastică decât transcendentală, ca în pictura lui Ştefan Câlţia. În cazul lui Chira, satul suspendat proiectează unitatea sa teritorială în universul noilor tehnologii, el fiind văzut ca o farfurie zburătoare (OZN). Această perspectivă reuneşte gravitatea enunţului despre actualitatea inepuizabilă a lumii ţărăneşti, dar şi dimensiunea ironică a unui exponent de anvergură al culturii înalte faţă de presiunea kitschului. Întreaga lui creație – desene, poeme, texte filozofice, pictură, instalație – dezvoltă această referință autoritară la civilizația rurală, dar modul de abordare și limbajul nu sunt îndatorate repertoriilor artei populare.

Departe de a dezvolta alternative modernizate ale acestei surse culturale apelate de artiștii generației sale, pentru a înnoi limbajul amenințat de restricțiile unui realism resimțit ca străin, el optează pentru un realism conceptual, în care universul rural este captat, reactualizat și integrat paradigmelor artei contemporane. Anvergura cercetării proiectului creator unitar dezvoltată într-o neîntreruptă continuitate problematică, bogăţia soluţiilor artistice şi a suporturilor de medium care susţin acest proiect, complexitatea definirii spaţiului concret şi psihologic al desfăşurării experienţei sociale şi culturale considerată de artist ca definitorie pentru originalitatea aportului românesc la cultura conteporană impun prezenţa creatoare a lui Alexandru Chira ca pe una dintre cele mai marcante ale culturii româneşti postmoderne.

Marcello Gobbi. Renascence
Curatori: Ilaria Bignotti, Walter Bonomi
Cu participarea compozitorului Rosolino di Salvo
13-29 noiembrie 2015
Muzeul de Artă Cluj-Napoca
International Art Gallery Angels (IAGA), Cluj-Napoca

MARCELLO GOBBI. COSTUME VII, CARNAŢII PROVIZORII

Text
DAN BREAZ

Expoziţia de sculptură Marcello Gobbi. *Renascence*, deschisă la Cluj-Napoca (13–29 noiembrie 2015), în prezenţa artistului şi cu participarea compozitorului Rosolino di Salvo, a fost concepută şi realizată de către curatorii Ilaria Bignotti şi Walter Bonomi, în două spaţii expoziţionale: Muzeul de Artă Cluj-Napoca şi International Art Gallery Angels (IAGA).

Marcello Gobbi, *Ascesi*, 2012, silicon pe fibră de sticlă, 79 x 49 x 44 cm.
Foto: Feleki István

Renaşterea lui Marcello Gobbi comentează vizual căutarea identităţii de sine prin teme legate de eliberarea sinelui din cercurile straturilor de materialitate şi convenţii în care se află captiv. Corpurile statuilor imaginate de artist sunt învăluite în forme / haine translucide de silicon, construite parcă din nenumărate „stalactite" cu aspect lichid. Umanităţi contemporane sau mitologice ni se înfăţişează astfel în corporalităţi şi veşminte seducătoare, din perspectiva unui estetism remodelat, artistul păstrând finisajul tehnic desăvârşit şi raportarea la modele corporale ideale, dar apelând la materiale neconvenţionale şi la subiecte incomode, care nu exclud estetica şocului.

După cum declara însuşi Marcello Gobbi, sculpturile lui surprind încremenirea timpului deopotrivă în corp şi în spirit. „Îngheţarea" mişcării corporale simultană cu dezvăluirea parţială a corpului chestionează însăşi existenţa unui revers metafizic al realităţii fizice, generând versatilitatea subtextului acestor sculpturi: ele exprimă topirea raţiunii în apele senzuale ale unui material-fetiş, siliconul, sau, dimpotrivă, topirea senzualităţii în claritatea lichidă a unui material care simbolizează raţiunea.

Prima parte a expoziţiei cuprinde zece lucrări din perioada 2010-2014, expuse la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, reprezentând personaje al căror sine se luptă să răzbată prin coconul materiei aparent protectoare. A doua parte a expoziţiei, de la IAGA, exprimă, în cele treisprezece lucrări realizate în intervalul 2014-2015, o aparentă eliberare a identităţilor personale reprezentate corporal. În ambele părţi şi locaţii expoziţionale, cu ocazia vernisajului, compozitorul Rosolino di Salvo şi-a interpretat la chitară electrică două creaţii muzicale cu caracter ambiental, inspirate de sunetele produse de către Marcello Gobbi în timpul lucrului în atelier. Piesa interpretată în spaţiul IAGA a constituit totodată şi coloana sonoră a proiecţiei video *Messengers*, care a însoţit parcursul expoziţional.

În cadrul primei părţi a expoziţiei, lucrarea Freedom dezvăluie, reprodusă din picături de silicon, carnaţia personajului feminin ca piele provizorie, asemenea unei „cămăşi de forţă", din care femeia se luptă să iasă ca dintr-un costum constrângător ce rămâne viu, deşi nu mai constituie decât o fostă carnaţie provizorie. În *Presentza uno* şi *Presentza tre*, o vestimentaţie similară

Marcello Gobbi, *Presenza tre*, 2012, silicon, 149 x 66 x 83 cm. Foto: Feleki István

acoperă fizionomia, mâinile şi, parţial sau total, picioarele celor două personaje, aidoma unor costume cu viaţă proprie, disimulând identitatea personajelor, care pare născută din „apa” de silicon. O mască a costumelor vii se observă şi în lucrarea *Odysseus*, în care eroul grec înălţat deasupra podelei este susţinut de propriile lanţuri, potrivit unei retorici vizuale tragice.

În a doua parte a expoziţiei, cu lucrări din anii 2014-2015, corporalitatea sculpturală vorbeşte despre metamorfozele identităţii. Lucrarea Cocoon reprezintă o siluetă umană suspendată într-un sac închis, de un roşu întunecat, din care ies doar două mâini care se împreunează. În *Crysalis*, atributele identităţii mitologice ale feminităţii sunt disimulate în veşminte roşii. Doar lucrări precum *Metamorphosis, Renascence* sau *Liberation* dezvăluie trăsături fizionomice sau corporale care individualizează identităţi, însă în fiecare caz paloarea personajelor contrastează cu cromatica sau forma costumelor – care decid până unde putem vedea – şi accentuează aspectul non-viu al materialului / identităţii.

Profund interogative, protezele vestimentare ale lui Marcello Gobbi par să facă parte din adevărate „ritualuri” ale scufundării unor identităţi în propriile corpuri, aparent singurele capabile să oglindească reflectarea sinelui conştient în lumea exterioară. Pentru că, dacă Marcello Gobbi ne impune un estetism reformulat în cheie proprie, aceasta e ca să ne dezvăluie spectacolul unor metamorfoze identitare: transformarea carnaţiilor provizorii în costume vii, aparent protectoare.

summary

The Marcello Gobbi. "Renascence sculpture exhibition", opened in Cluj-Napoca (from the 13th until the 29th of November 2015), in the presence of the artist and with the participation of the composer Rosolino di Salvo, was designed and assembled by the curators Ilaria Bignotti and Walter Bonomi, in two exhibition places: the Art Museum of Cluj-Napoca and International Art Gallery Angels (IAGA). As Marcello Gobbi says, his sculptures capture the stillness of time both in body and spirit. "The stillness" of the body movement simultaneously with its partial disclosure questions the existence of a metaphysical reverse of the physical reality, giving birth to the sculptures' subtext's fickleness: they symbolize the dissolving of the reason into the waters of sensuality of a fetish material, silicone, or on the contrary, the dissolving of the sensuality into the liquid clarity of a material that symbolizes reason.

DESPRE ESTETICA ELIBERĂRII

MARCELLO GOBBI în dialog cu DAN BREAZ

Muzeul de Artă Cluj-Napoca

Ce înseamnă pentru dumneavoastră legătura cu tradiţia artistică?

În ceea ce mă priveşte, după cum se vede, lucrările mele de artă sunt figurative, iar mişcarea artistică, în special Renaşterea, m-a influenţat foarte mult, lucru evident de altfel în lucrările mele. Mai ales figura umană. Pentru că încă găsesc în corpul uman expresia autentică a artei.

Lucrările din expoziţie par să se raporteze destul de critic la aşa-numita perfecţiune iconică. Care este relaţia dumneavoastră cu modelele sau canoanele umaniste, canoanele frumuseţii corporale, ale frumuseţii perfecte?

Sunt foarte legat de partea estetică, pentru că vreau ca lucrările mele să fie plăcute privirii. Dar toate acestea au o mare încărcătură dramatică. Aşadar, am găsit frumuseţea chiar şi în partea obscură a fiinţei umane, a corpului acesteia. O să fie mai vizibil în cealaltă expoziţie, care este o continuare a acesteia, și anume faptul că, prin acest act de eliberare de tensiune, se ajunge la eliberarea propriu-zisă. Observăm chiar în această sculptură, spre exemplu (*Freedom*, n. a.), că exprimă o anumită tensiune provenită din dorinţa de a se elibera. În lucrările de la galerie se va observa evoluţia acestui proces de eliberare. Şi cred că principiul acestei estetici a eliberării va fi ulterior tot mai vizibil, probabil.

Una dintre principalele teme ale lucrărilor pare să fie construcţia sau reconstrucţia identităţii de sine. Cum vă relaţionaţi la acest concept de identitate?

Lucrările mele sunt legate în principal de esenţa vieţii, a vieţii şi a morţii, de ceea ce înseamnă contrastul alb-negru. Creaţiile mele tind să recupereze perspectiva unui discurs personal al fiinţei umane, pe care vreau să o reprezint, încerc tocmai un discurs despre identitatea fiecărui om. Majoritatea lucrărilor din muzeu au această marcă a omului care se caută.

Aţi vorbit şi despre reprezentarea viciilor în artă. Există o preocupare legată de etică, de morală, în lucrările dumneavoastră?

Nu, nu există aici o preocupare deosebită pentru etică şi morală. Reprezentarea viciilor făcea parte dintr-o instalaţie mult mai mare – erau şapte vicii, de la cele şapte păcate capitale. Lucrarea a fost făcută special pentru o biserică importantă din Brescia, aflată în interiorul Muzeului „Santa Giulia”, care se află în patrimoniul UNESCO. Eu, fiind o persoană care are aspiraţii spirituale, fără să mă pot neapărat încadra în religia catolică, am văzut acest lucru ca pe o provocare de a realiza ceva în cadrul bisericii, de a arăta spiritualitatea omului, dar nu neapărat închisă în limitele bisericii catolice.

Care este soluţia dumneavoastră vizuală pentru a sugera necesitatea de a ne reuni cu corpurile noastre metafizice?

Metafizica, din punctul meu de vedere, este o suspendare a timpului. Lucrările acestea s-au oprit cumva într-un anumit moment de timp, într-un corp şi într-un spirit.

Personajele dumneavoastră par să aibă o relaţie specială cu propria vestimentaţie, care este ca o a doua lor piele. Ce aţi intenţionat să subliniaţi în acest mod?

Lucrările de aici au fost realizate în perioada 2010–2014 şi reprezintă o dezvoltare a muncii mele, a creaţiei artistice. Utilizarea materialului textil a fost utilă pentru a face vizibil faptul că fiinţa umană poate să fie liberă. Dar în această fază de aici (în gruparea de lucrări prezentată la Muzeul de Artă Cluj-Napoca, n. a.), ele nu sunt încă libere. Este un proiect care a evoluat şi s-a dezvoltat cu fiecare an care a trecut. Lucrările expuse la Galeria IAGA reprezintă un stadiu succesiv al proiectului, faţă de cele de la muzeu. Şi, într-adevăr, materialul textil este ca o a doua piele. În galerie va fi mult mai evident faptul că se scoate această „piele”, pentru a putea fi mai vizibilă carnaţia personajelor.

Emil Băcilă (1926-1990), Curator: Vasile Radu, 8–26 iulie 2015

Margareta Catrinu. Infinitul înflorit, Curator: Florin Gherasim, 23 iulie–9 august 2015

Gheorghe Iacob sau despre geometriile variabile ale câmpiei, Curatori: Călin Stejerean, Vasile Radu, 2–20 septembrie 2015
Muzeul de Artă din Cluj-Napoca

RETROSPECTIVE LA CLUJ-NAPOCA

Text
MARIA ZINTZ

Muzeul de Artă din Cluj-Napoca a organizat, de-a lungul anilor, expoziții prestigioase, dedicate unor artiști români contemporani. Mă opresc acum doar la expozițiile deschise în lunile august-septembrie, 2015: Margareta Catrinu, Emil Băcilă, Gheorghe Iacob. Înainte de a le prezenta, remarc înțelepciunea noului director al muzeului, Lucian Năstasă Kovacs, de a invita specialiști în artă, foști muzeografi – Lia Drăgoi, Alexandra Rus, Negoiță Lăptoiu, Vasile Radu –, pentru a colabora cu mai tinerii muzeografi, unii acum în formare, la organizarea unor expoziții retrospective.

MARGARETA CATRINU

Expoziția „Infinitul înflorit" a pictoriței clujene Margareta Catrinu, a fost deschisă între 23 iulie–9 august 2015, Curator: Florin Gherasim. Margareta Catrinu îşi mărturisea crezul artistic în albumul din 2013, când scria: „De ani buni, în imaginarul întrupat în pictura mea străbat simboluri de forţă: cascade, urcuşuri, lumini active, cristalizând în forme fluide sau nu, zborul ca vis şi sacrificiu, focul şi metamorfoza, devenire a tot şi a toate, sau veşnica mişcare din labirintul floral. Sigur, acestor forme le găseam o semnificaţie simbolică, le vedeam devenind sau generându-se armonic din marele şi infinitul râu al vieţii (...)". Creaţia sa este un imens receptacol de sentimente, de impresii şi un model de gândire plastică în mişcare unitară, în același timp diversă, pe parcursul celor 40 de ani de creație. Poate latentă uneori, poate abia născută alteori sau confuză, căutând repere, puncte de sprijin, ori învolburată, tulburătoare, punând în acţiune nenumărate semne vibrante, semne ale energiei, dar fără să fie simţite ca ramificare a detaliilor, ci aspirând la împlinirea întregului. Artista ne propune puterea cuprinderii integratoare a unei lumi în mişcare ce transcende reprezentarea, chiar dacă ea a pornit de la natură (peisaje) în spaţii imense (vegetal, floral), astfel depăşind sfâşierea nerodnică a fragmentului. Elementele recognoscibile sunt despovărate de balastul reprezentării nemijlocite, distribuite cu subtilitate în forme ce se metamorfozează, devenind simboluri, mai ales ale zborului, ale plutirii, ale mişcării, ale imponderabilului, poate mesageri ai îngerilor. Există o consecinţă admirabilă în abordarea unor simboluri, semne ce sugerează prezenţa unor energii care fac ca imaginea să ne apară vibrantă, pulsatorie. Titlurile lucrărilor ne ajută să le pătrundem tainele, la fel şi genericul expoziţiei şi al albumului artistei, „Infinitul înflorit" – *Noi, Infinitul înflorit cu aripi, Izvorul din râu, Dealuri, eternele valuri, Pasărea paradisului în zbor, Geneză vegetală, Inima, sâmburele viu, Înger în patru colţuri, Arhanghel, Lumină activă, Floare-inimă, Copac, Case cu flori* etc.

Putem spune că mijloacele esenţiale de comunicare sunt culorile care inundă ţesutul logic şi formal al tabloului, devenind ceva esenţial şi totodată imponderabil, exprimând o participare intensă a fiinţei în timpul creaţiei, iar spaţiul, formele se transfigurează sub vraja actului creator şi estompează, ba chiar anulează aspectul teluric. Mitologia ei exprimă bucuria de a fi viu şi totodată de a aparţine unei lumi atotcuprinzătoare, materia fiind primită în sânul fluidului luminos. Este o pictură de chintesenţă afectivă a unui suflet profund vital (culorile vii, calde o exprimă) care nu şi-a pierdut încrederea în miracole; din contră, pare că a câştigat în putere, în profunzime, în energii ce tind şi spre o transsubstanţiere a materiei. O pictură cu care doreşti să te mai întâlneşti.

EMIL BĂCILĂ

Selecția riguroasă a lucrărilor pentru expoziția de pictură a lui Emil Băcilă (1926–1990) îi aparține criticului de artă Vasile Radu, care a știut să aleagă tablourile cele mai potrivite pentru a pune în valoare etape, teme susținute cu profesionalism, căutări, schimbări, de fapt evoluția creației unui artist de la realismul explicit la o pictură ale cărei motive au fost stilizate, sublimate, trecând prin geometrizare către abstractizare. Remarc albumul tipărit prin efortul familiei artistului, cu un text monografic semnat de Vasile Radu.

Emil Băcilă a fost profesor la catedra de Artă Decorativă, Secția Textile, a Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu" din Cluj-Napoca. A predat cursuri de desen, pictură, studiul culorii, compoziție, cromatica formei, decorativă generală. Le-am numit pentru că, elaborate în mod original, ele se regăsesc și în contextul acestei expoziții și, în multe lucrări (pictură, acuarelă, guașă), ar putea fi chiar transpuse în tapiserii; ele amintind de textura și calitățile unor lucrări elevate de artă decorativă. Criticii de artă clujeni au observat că, „preluând cu o notă absolută simțul armoniei prin culoare, [artistul] își compune lucrările pornind de la sugestiile realității cărora le dă forme (...) Apelează la oval, ca formă sintetică a florii sau uneori la construcția unei pete vii pe fundaluri în planurile apropiate ce preiau armonia acestor construcții de culoare" (Anatol Mândrescu, 1975). Spre acest drum stilistic l-au condus chiar cursurile sale la catedra de tapiserie, formația sa care și-a pus amprenta pe viziunea creatoare, îl îndreptau spre stilizare, spre aflarea unor ritmuri ample ce induc o stare de liniște, atât de benefică în aceste vremuri agitate. Emil Băcilă nu a făcut salturi spectaculoase, viziunea sa plastică e coerentă, unitară, iar manifestările sale discrete, activitatea

Emil Băcilă, *Metamorfoză*, ulei pe carton, 42 x 51 cm. Foto: Horea Băcilă

Margareta Catrinu, *Peisaj iernatic*, 2013, ulei pe pânză, 76 x 76 cm. Foto: Margareta Catrinu

Gheorghe Iacob, *Sărutul*, ulei pe pânză. Foto: Gheorghe Iacob

didactică din institut solicitându-l în mare parte a timpului. Chiar dacă a decis inițial să se exprime prin artele decorative, el a fost atras de mirajul culorilor, preocupat de limbajul cromatic și a încercat să-l pătrundă, atent la experiența strălucită a lui Paul Klee. Emil Băcilă, chiar dacă a experimentat de-a lungul timpului (preocupat de studiul culorii și de ornament), nu a agreat noutățile care transformau tapiseria într-un obiect spațial, sculptural și nici nu a fost adeptul experimentelor în afara culorii, a formei pe suprafața plană. A preferat acuarela și tempera care-i permiteau să exerseze studiile de culoare și de formă, pornind de la realitate, pentru a ajunge prin geometrizări și sintetizări la granița abstractului, la „plăsmuiri" ce par evanescente, plutitoare în spații bidimensionale, plăsmuire extrasă dintr-o lume reală. Acest efect straniu face ca florile sale, copacii, formele de relief să „urce" la ceruri, să se desprindă din contigentul realului.

GHEORGHE IACOB

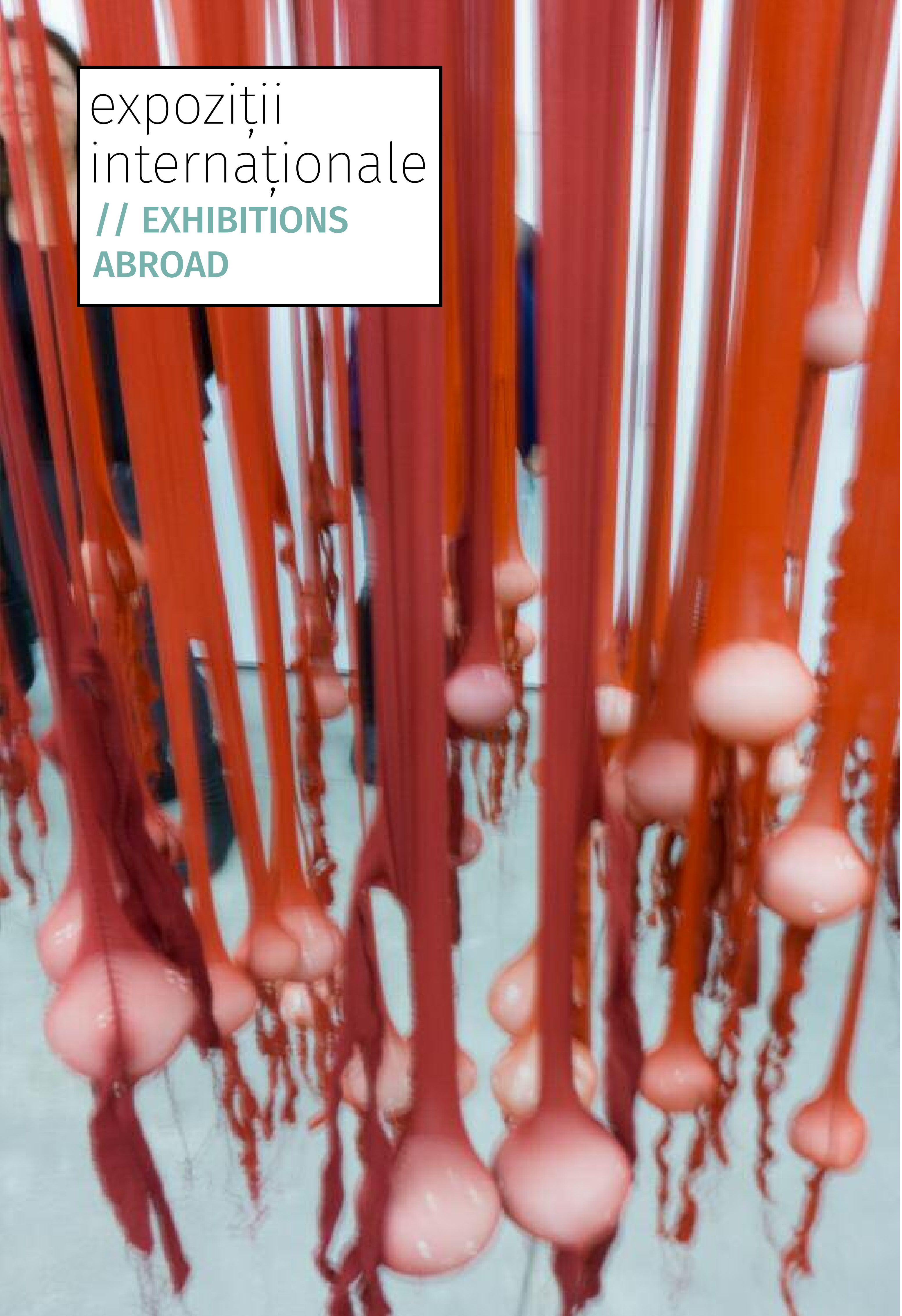
Se poate spune că Gheorghe Iacob acum, la împlinirea a 90 de ani, și-a deschis la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca cea de-a doua expoziție, dacă vom considera că în anul 2008 a fost organizată prima sa expoziție, o imensă întreprindere în trei spații, concomitent: Sala Dalles, Centrul Cultural Palatele Brâncovenești de la Mogoșoaia și Galeria Dialog.
Gheorghe Iacob, artist complex, pictor, sculptor, monumentalist, s-a format în anii de teroare ce au urmat războiului, avându-i ca profesori pe Eustațiu Stoenescu, Nicolae Dărăscu, Jean Al. Steriade și apoi, până la terminarea studiilor, pe M.H. Maxy. Ar fi greu de explicat cum tânărul ce venea din Câmpia Bărăganului, cu o condiție socială modestă și o meserie de croitor, a ajuns ca, deși apreciat pentru talentul și seriozitatea sa în adâncirea studiilor de pregătire profesională, să fi fost socotit drept „formalist", etichetă gravă în acele timpuri. Figurativul era abuzat, uzat. Trebuia reabilitat, apelând la viziuni prin care se evada din realul imanent, exacerbat sau evitat. E ceea ce a ales Gheorghe Iacob printr-o privire interioară și într-o viziune globală, pentru a crea un cosmos. Spre sfârșitul anilor '70, creația lui s-a îndepărtat de figurativ, ajungând la arta abstractă pe care o practică până astăzi, pe suprafețe mari, într-o viziune ce ne amintește și de calitățile lui de monumentalist, limbajul îmbogățindu-se de-a lungul timpului printr-o reîntinerire inepuizabilă a inspirației sale. Încă în 1968, când a participat la o expoziție de grup la Paris, în revista „Arche" se observa că „Gheorghe Iacob ajunge la o sinteză strălucitoare a geometriei și a culorii".

Expoziția de la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca, din toamna anului 2015, curatori fiind Călin Stejerean din partea muzeului și criticul de artă Vasile Radu, ani mulți muzeograf în aceeași instituție, panotată cu profesionalism, a pus în valoare diversitatea tablourilor, exprimând stări diverse, unele dramatice, altele cu un sentiment al sacrului (aluzii la icoanele pe sticlă, prin ritm și colorit). Gheorghe Iacob precizează că „la mine figurativul nu a dispărut niciodată, îl văd și l-am văzut acolo unde dumneavoastră nu-l vedeți. Nu separ pictura de realitate și de viață. La mine, dragostea pentru culoare e dintotdeauna (...) Am plecat cu studiile mele de la Andreescu și am ajuns la Kandinsky (...)". Universul lui Gheorghe Iacob, la fel ca universul lui Kandinsky, este unul sensibil, datorat dorinței de a se elibera de formele limitative. A eliberat din forma precară și limitată întreaga facultate emoțională, iar arta sa este hrănită de natură, de câmpia vastă a Bărăganului, fiind impregnată chiar de senzația și de emoția inițială. Nu a mai pictat figurativ, dar a avut în fața ochilor minții o anumită stare a naturii pe care a exprimat-o. Gheorghe Iacob mărturisește că a plecat de la Andreescu și a ajuns la Kandinsky pentru că la fel ca și acesta din urmă a înlăturat orice abstractizare intelectuală sau intelectualistă, pentru a reține doar abstractizarea sensibilă, imaginile având calitatea de a iradia, de a străluci, indiferent de tonalitatea și nuanțele cromatice folosite, mai intense ori mai delicate.

summary

The Art Museum of Cluj-Napoca is known for its prestigious exhibitions dedicated to contemporary Romanian artists. I would like to stop now at the retrospective exhibition opened in August-September: Margareta Catrinu, Emil Băcilă and Gheorghe Iacob. Margareta Catrinu's trouble and confused world starts where the old landmarks of tradition, civilizations seem to crumble in absurd wars. The exhibition "The Blooming Infinite" brings back the hope in the spiritual totalizing construction. Her painting shows the quintessence of emotions of a deeply vital soul who has not lost faith in miracles but gained strength. Emil Băcilă's retrospective exhibition selects in a very rigorous way those paintings which can differentiate best between the stages of his creation, showing his professionalism in choosing themes, his searches and changes achieved through the transition from explicit realism to the sublimation of motives. Gheorghe Iacob is a complex artist, a painter, a sculptor, formed in the years that followed the war. The figurative elements were abused so they had to be rehabilitated by the use of a vision which escapes the immanent, exacerbated reality. His works have a great impact on the visitor, expressing their various states, some dramatic, others suggesting a sense of the sacred allusions to icons on glass.

expoziții internaționale
// EXHIBITIONS ABROAD



Für Garderobe wird nicht gehaftet
Artişti: ANTICOOL COMPANY, Kemi Bassene, Cloed Baumgartner, Ruth Beckermann, Anna-Sophie Berger, Franz Graf, Nilbar Güreş, Birgit Jürgenssen, Jakob Lena Knebl, Inés Lombardi, László Lukács, Sandra Monterroso, Oswald Oberhuber, ROUGE (Jelena Fuzinato / Bojana Stamenković), Evamaria Schaller, Markus Schinwald, Rosemarie Trockel, Exactitudes, Vivienne Westwood, a.m.m.
Curatori: Dora Da Costa, Katharina Flicker, Nina Granda, Rebecca Klee, Johannes Mantl, Guilherme Pires Mata, Sofie Mathoi, Eva Meran, Efthimia Papaefthimiou, Simone Reimitz, Kerstin Schöner, Frédéric Singer, Gonzalo de Solano, Anastasia Soutormina, Bojana Stamenkovic, Sylvia Stegbauer, Ana-Daniela Sultana, Imolda Dora Traub, Elisabeth Wernig, Renate Woditschka, Enid Wolf
Proiect de expoziţie / Master ecm-post-universitar la Academia de Arte Aplicate de la Viena
10–20 decembrie 2015 şi 7–17 ianuarie 2016
Angewandte Innovation Laboratory (AIL), Viena

FÜR GARDEROBE WIRD NICHT GEHAFTET

Text
DENISE PARIZEK

/ecm este un program postuniversitar de Master de doi ani pentru educaţie, curatoriat şi management al Academiei de Arte Aplicate din Viena. În ultimul lor ciclu de studii, studenţii trebuie să curatorieze şi să organizeze o expoziţie, inclusiv un program public şi un program de atragere în spaţiul public, cu accentul pe educaţie. Cei 21 de curatori din întreaga lume trebuie să se ocupe de toate aspectele, de la organizare, lucrul cu presa, finanţare, scrierea şi publicarea textelor şi revistelor, invitarea şi transportul artiştilor, la curăţenie, zugrăvit şi decor, până la activităţi de mentoring ale numeroaselor discuţii, conferinţe, ateliere şi turnee. Expoziţia în sine este ambiţioasă, structurarea ei, bine pusă la punct, iar varietatea operelor de artă este în cea mai mare parte coerentă. Programul de atragere este foarte variat şi ar fi bine să îţi iei o săptămână de vacanţă pentru a putea participa la cele mai multe evenimente.

ROUGE (Jelena Fuzinato / Bojana Stamenković), Quilt, 2014. Courtesy of Mute Insurgents

Întrebarea este: ce facem cu moda şi în ce fel ne afectează aceasta modul de a gândi, cât şi comportamentul nostru? Ce putem face cu tot ceea ce ştim despre munca înrobitoare şi despre sclavia din industria modei şi cum ne putem raporta la toate aceste lucruri?
În opinia mea, principala problemă în curatoriatul expoziţiei este cerinţa ca partenerii de cooperare să aducă mostre din colecţiile lor. Poate că în lipsa acestor obligaţii, curatorii ar fi fost mai liberi în selecţia artiştilor şi a lucrărilor de artă. Nu există niciun fel de motiv de a expune un tablou (*Masca*) de Oswald Oberhuber sau fotografii de Franz Graf. Ambii artişti sunt extraordinari, în principiu, dar panglica de asociere este prea întinsă pentru o astfel de poziţionare. Concentrându-ne însă pe poziţiile interesante, îi avem pe Birgit Jürgenssen, Jakob Lena Knebl, cu Exactitudes, Rouge şi Sandra Monterroso.
O legătură palpabilă între modă şi artă este dată de corsajul pentru bărbaţi al lui Vivienne Westwood, care a reprezentat un fel de violare a limitelor în anii ’80, acum nimeni nu se mai şochează. *Corsajul* rămâne însă o lucrare frumoasă şi puternică. În corelaţie cu sfidarea ambivalenţei în modă, *Gabbers Rotterdam 1995* de Exactitudes este una dintre cele mai bune mostre de individualism de masă din epoca noastră. Convinşi de aspectul unic al fiecărui gabber, colecţionat şi portretizat, afilierea tribală este evidentă. Ellie Uyttenbroek şi Ari Versluis, ambii din Rotterdam, detaşează prefigurarea de mediul înconjurător şi îi aşază în faţa unui cadru neutru. Combinaţia de

Jakob Lena Knebel, *Madame Tina*, 2015, installation, mixed media. Courtesy of Mute Insurgents

douăsprezece portrete similare şi unice, în acelaşi timp, evidenţiază ideea noastră falsă despre inimitabilitatea noastră excepţională.
Sandra Monterroso prezintă un video şi o instalaţie alcătuită din sfori galbene de lână. Video-ul documentează acţiunea de vopsire a funiei. Un meşteşug arhaic şi esenţial, care este asociat azi mai ales cu metodele letale ale vopsirii în China, de pildă. ROUGE (Jelena Fuzinato & Bojana Stamenkovic) expun aspectele întunecate ale pieţei modei, cum ar fi atelierele de muncă forţată din Bangladesh, Etiopia sau exploatarea migranţilor din Europa, într-un mod surprinzător de revelator: artistele au iniţiat un proiect cu migranţi, adunând laolaltă femei pentru a crea o pătură împletită, lungă de 25 de metri, asemănătoare cu un covor, făcută din cârpe reciclabile.
Kopfschuh / Headshoe de Birgit Jürgenssen este un obiect mai vechi, dar unul dintre cele mai bune din expoziţie, deoarece feminismul lui Jürgenssen şi perspectiva ei critică au fost silenţioase dar concentrate, asemenea instalaţiei lui Jakob Lena Knebl. Ambele artiste ating atât creierul cât şi inima, există o imagine clară, cu mesaj, multe straturi sunt subliminale pentru diferite tipuri de lectură sau interpretare. Jürgenssen a fost una dintre cele mai cunoscute artiste feministe de avangardă din anii '60, până la începutul anilor 2000. Prin fotografii, desene, performance-uri şi sculpturi, ea a lansat un mesaj universal şi a încurajat artistele-femei. În această tradiţie, cu punctul focal pe jocul de roluri şi pe identităţile multiple cu preferinţe sexuale alternative, Jakob Lena Knebl abordează idei similare şi instrumente esenţiale, chiar dacă instalaţiile ei sunt mai cuprinzătoare în spaţiu.
Pe lângă expoziţii, mai există şi secţiuni care contextualizează cartierul textil al Vienei, producţia locală a tinerilor designeri (Laszlo Lukacs), sumarul istoric al hainelor şi îmbrăcămintea, exemple de designeri bine cunoscuţi ai reciclării, precum MILCH, zone de decoraţiuni cu fire aurii (*Golden Joinery / Collective Painted*) sau trocul de haine vechi şi atelierele Anti Shopping.
Una dintre principalele probleme ale expoziţiei este pedagogia. Este oare însă menirea unei expoziţii să înlocuiască educaţia din şcoli? Eu apreciez conferinţele şi discuţiile pe teme prelucrate în expoziţii, dar am nevoie de un standard mai înalt, care nu este caracteristic pentru centrele de educaţie pentru adulţi. Ceea ce îmi lipseşte sunt poziţiile discursive, fricţiunile atât sub raportul formei, cât şi al conţinutului. Concluzia mea ar fi că întreg proiectul se străduieşte să fie atât neted, cât şi rezistent, să examineze fiecare problemă familiară, dar să o şi aducă în expoziţie, cu dorinţa de a plăcea.
Unele dintre curatoare, cum ar fi Dana Sultana din Bucureşti, Sofie Mathoi din Innsbruck şi Dora Da Costa din Luxemburg, sunt personaje foarte bine puse la punct şi interesante, cu un simţ special al poziţiilor artistice, care aduc o perspectivă proaspătă şi suculentă, încât de abia aştept să văd ce se va întâmpla atunci când se vor implica pe Scena Artei Europene.

Für Garderobe wird nicht gehaftet

Text:
DENISE PARIZEK

/ecm is a two-year Postgraduate Master Program for educating, curating and managing, at the Academy of Applied Arts in Vienna. During the last cycle of their studies, the students are expected to curate and organize an exhibition, inclusive a public program and a side show program in the public space focusing on education.
The 21 curators, from all over the world, had to provide all sections like organization, press work, money funding, writing and publishing the texts and magazine, invitation and transport of the artists, cleaning, painting and set-up as well as the mentoring of the considerable talks, lectures, workshops and tours. The exhibition itself is ambitious, the set-up is essentially well done, the variety of art works mostly coherent. The side show program is quite thrilling and you need one week holidays if you want to participate to most of it.

The question is: What do we do with fashion and how fashion affects our thinking and behavior? What can we do with all that knowledge of sweatshops and slavery in fashion industries, respectively how can we deal with all these facts?

In my view, the main problem in the curating of the exhibition is the requirement of the cooperation partners, to bring in samples of their collections. Possibly without these obligations, the curators would have been freer in the selection of artists and art works. There is no reason at all to show a painting (*Mask*) by Oswald Oberhuber or photographs by Franz Graf. Both of the artists are in principle extraordinary, but the association ribbon is too much stretched for that positioning. But focusing on the interesting positions, there are Birgit Jürgenssen, Jakob Lena Knebl, Exactitudes, Rouge and Sandra Monterroso.

One palpable link between fashion and art is Vivienne Westwood's corsage for men, which was a kind of violation of limits in the eighties; nowadays nobody will be shocked anymore. But the corsage is still a beautiful and strong work.

In correlation with the challenge of the ambivalence in fashion, "Gabbers Rotterdam 1995“ by Exactitudes, is one of the best samples of mass individualism in our time. Believing in the unique appearance of every single gabber, collected and portrayed, the tribal affiliation is evident. Ellie Uyttenbroek and Ari Versluis, both from Rotterdam, detach the pre-figuration from the surrounding and put them in front of a neutral setting. The combination of 12 similar and also unique portraits pinpoints our misconception of our exceptional inimitability.

Sandra Monterroso presents a video and an installation made of yellow woolen strings. The video is a documentation of the routine of rope dyeing. An archaic and essential craft, today mostly associated with the lethal methods of dying in China i.e.

ROUGE (Jelena Fuzinato & Bojana Stamenkovic) are displaying the dark sides of fashion market like exploitation in sweat shops in Bangladesh, Ethiopia or the depletion of migrants in Europe in a surprisingly amazing way: the artists have initiated a migrant project, women were brought together to create a twenty-five meter long quilt like carpet made of drift shop rags.

Birgit Jürgenssen's *"Kopfschuh/Headshoe“* is an older objects, but one of the best in the show, because Jürgenssen's feminism and critical view was silent but put in a nutshell, like the installation of Jakob Lena Knebl. Both artists are touching the brain as well as the heart, there is a clear image with a message, many layers are subliminal for different varieties of readings or interpretations.

Jürgenssen was one of the most well known avant-garde and feminist artists from the sixties to the early years of 2000. In 2003 she passed away too young. Through photographs, drawings, performances and sculptures she has launched an universal massage and encouraged female artists. In this tradition with a focal point on role play and multiple identities with alternate sexual preferences, Jakob Lena Knebl deals with similar ideas and basic tools, even if her installations are more comprehensive in space.

In addition to the exhibits, there are sections contextualizing the textile quarter of Vienna, the local production by young designers (Laszlo Lukacs), historical summery of clothes and garments, examples for well known recycling designers like MILCH, areas for pimping up with golden threads (*Golden Joinery / Collective Painted*) or trade-off discharged apparel and Anti Shopping workshops.

One of the main issues in the exhibition is education. But is it the assignment of an exhibition to make up leeway of education in schools? I personally appreciate lectures and talks about topics processed in shows, but I request a higher standard and not display phrasing adult education centers. What I am missing are discursive positions, frictions in both form and content. My summary would be that the whole project is exerted to be slick and tough, to consider every familiar issue as well as bring it into the show with anxiety to please.

Some of the curators, like Dana Sultana from Bucharest, Sofie Mathoi from Innsbruck and Dora Da Costa from Luxembourg, are quite smart and interesting characters with a sense of special artistic positions, a juicy new blood perspective and I am looking forward what will show up when they will be involved in the European Art Scene.

Birgit Jürgenssen, *Gardarbote / Headschoe*, 1977, sculpture, mixed media. Courtesy of Mute Insurgents

Political Populism
Artişti: Basel Abbas, Ruanne Abou-Rahme, Lawrence Abu, Saâdane Afif, Darren Bader, Keren Cytter, Simon Denny, Christian Falsnaes, Evgeny Granilshchikov, Flaka Haliti, Rosemary Heather, Calla Henkel, Max Pitegoff, Anna Jermolaewa, Johanna Kandl, Erik van Lieshout, Minouk Lim, Goshka Macuga, Jumana Manna, Mián Mián, Marcel Odenbach, Ahmet Öğüt, Trevor Paglen, Hito Steyerl, Jun Yang
Curator: Nicolaus Schafhausen
7 noiembrie 2015 – 7 februarie 2016
Kunsthalle Viena / Museumsbauten, Viena

POLITICAL POPULISM

Text
DENISE PARIZEK

„Political Populism este titlul extrem de populist al unei expoziţii care jonglează cu puterea cuvintelor, promisiunea unei premise simple care, de fapt, se întinde mult dincolo de limitele graniţelor sale“. (Nicolas Schafhausen)

Goshka Macuga, 1967 in Warschau, lebt in London, *Model for a Sculpture (Family)*, 2011, Polystyrol, Meshgewebe, Gips und Zement, 700 x 500 x 400 cm.
Of what is, that it is; Of what is not, that it is not 1, 2012, Tapisserie, 520 x 1740 cm. Courtesy of Mute Insurgent

Basel Abbas, Ruanne Abou-Rahme, *The Incidental Insurgents, Part 3: When the fall of the dictionary leaves all words lying in the street*, 2015, 4-Kanal HD-Video, 2-Kanalton, 6 Lautsprecher, Subwoofer, 3 Miniprojektoren, hölzerne Türme, 12:50 Min., Maße variable. Courtesy of Mute Insurgent

Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, 2015, Videoinstallation: 1-Kanal Video, 23 Min., HD Video pro rez.MOV file. / Motion Capture Studio, Stage Installation, deck chairs, Multimedia Sound Installation. Courtesy of Mute Insurgent

Expoziţia adună laolaltă reflecţii artistice diverse, predominant video-uri, pune întrebări critice într-un mod artistic şi chiar încurajează publicul să examineze acest fenomen. Mediile sociale, estetica publicităţii şi media staging au conferit o aparenţă progresistă unor sloganuri simple. Politicieni care abordează muzica rap, clipuri YouTube, emisiuni TV şi concerte pop care prezintă subiecte politice şi încearcă să facă prejudecăţile acceptabile din punct de vedere social. Expoziţia este ambivalentă, jucăuşă şi serioasă, încântătoare şi agasantă (sunetul omniprezent al videoinstalaţiei *Factory of the Sun* a lui Hito Steyerl), subtilă şi provocatoare, iar uneori subversivă şi îmbucurător de tăcută, ca în cazul instalaţiei video cu 2 canale a lui Trevor Paglen, *89 Landscapes*, 2015.

Opera lui Trevor Paglen uneşte personalitatea multiplă a artistului, echilibrul neclar dintre artist, jurnalist, cineast, fotograf, om de ştiinţă şi geograf. El stăpâneşte o practică plurivalentă, la care se adaugă o metodă exhaustivă de cercetare. Personajele vagi, indistincte, din lucrările sale sunt o alegorie a dificultăţii de a descoperi adevărul despre activităţile guvernului. Paglen crede şi în drepturile omului, iar lucrările sale pun în lumină mecanismele ascunse ale organizaţiilor de spionaj americane şi britanice.

Videoinstalaţia lui Hito Steyerl, *Factory of the Sun*, prezentată pentru prima dată în cadrul Pavilionului german de la cea de-a 56-a Bienală de la Veneţia, domină primul etaj. Zgomotoasele efecte 3D avansate, realizate cu ajutorul computerului, asasinează colţul timid şi intim dedicat lui Minouk Lim din Coreea de Sus, cu a sa Navigation ID din 2104. Artista mai prezintă şi un video HD, de 41:04 minute, însoţit de un *objet trouvé* de dimensiuni variabile. Lucrarea tratează două asasinate în masă pe care guvernul Coreei de Sud le-a comis împotriva propriului său popor. Goshka Macuga pune faţă în faţă o tapiserie uriaşă, în alb şi negru, *Of what is, that is; Of what is not, that is not 1*, din 2012, cu o machetă uriaşă a unei sculpturi, *Family*, din 2011. Tapiseria a fost făcută după o fotografie realizată în timpul unui banchet de la Bagh-E Babur, din Munţii Afghanistanului, în 2012. S-au întâlnit acolo reprezentanţi ai ministerului informaţiilor şi culturii, angajaţi ai unor muzee naţionale şi ONG-uri, jurnalişti şi intelectuali. Artistul a făcut două tapiserii, care nu sunt expuse niciodată împreună, pentru a crea o imagine perpetuu incompletă a realităţii, datorită absenţei uneia dintre părţi, care ar putea fi considerată drept o încercare de a reprezenta ceea ce nu poate fi reprezentat.

Incidental Insurgents de Basel Abbas şi Ruanne Abou-Rahme este un proiect la care aceştia au lucrat din 2012, fiind coregrafiat ca o naraţiune multistratificată, din trei părţi, compusă din texte, imagini, sunete şi mici obiecte culese. Este o instalaţie puternică, poetică şi copleşitoare, care îl absoarbe pe spectator. *Pleasure Places of All Kinds*, 2015, este titlul unei serii de machete la scară ale unor aşa-numite „case în cuie”, o cooperare între Ahmet Ögüt şi fratele său, Suat. O „casă în cuie” este un termen provenit din China, care desemnează o proprietate sau o clădire pe care proprietarul refuză să o abandoneze pentru a lăsa locul unor mari construcţii. „Cuiele încăpăţânate” sunt înţepenite în lemn şi nu pot fi bătute cu ciocanul. Ele sunt simbolul rezistenţei.

Rolul pe care îl joacă tehnologia în cultura globală şi în reconfigurarea identităţilor naţionale este amplu subliniat în lucrările lui Simon Denny. În *Secret Power Highlighted*, artistul explorează simbolurile de stat ale cunoaşterii şi puterii. Instalaţia e compusă din două părţi, de pe o parte, cadrele modificate de server cu gravuri UV şi neon, iar pe de alta, pereţii şi podeaua acoperite cu vinil, cu imagini de la Biblioteca Marciana din Veneţia, care semnifică un centru de cunoaştere umanistă şi de prestigiu al forţei. Lucrarea lui Denny pune aşadar sub semnul întrebării puterea de stat a elitelor din secolele XVI-XXI.

Lucrul extraordinar, şi el tot populist, este că intrarea e gratuită – oricum, ai nevoie de mai mult de o singură vizită pentru a absorbi toate materialele, lucrările de artă şi subtextele.

Political Populism

Text:
DENISE PARIZEK

"Political Populism is the extremely populist title for an exhibition which plays with the power of words; the promise of a simple premise that, in truth, stretches far beyond the limits of its boundaries.“ (Nicolas Schafhausen)

The exhibition brings together various artistic reflections, mostly videos, aims to critically questions in an artistic way and encourages even the audience to scrutinize this phenomenon. Social media, advertising aesthetics and media staging have lent a progressive appearance to simple slogans. Rapping politicians, YouTube clips, TV formats and pop concerts that present political topics and aim to make prejudice socially acceptable. The show is ambivalent, playful and serious, thrilling and annoying (the omnipresent sound of Hito Steyerl's, *Factory of the Sun* videoinstallation), subtle and provocative, and sometimes subversive and enjoyable silent, like Trevor Pagans 2-channel video installation *89 Landscapes,* 2015.

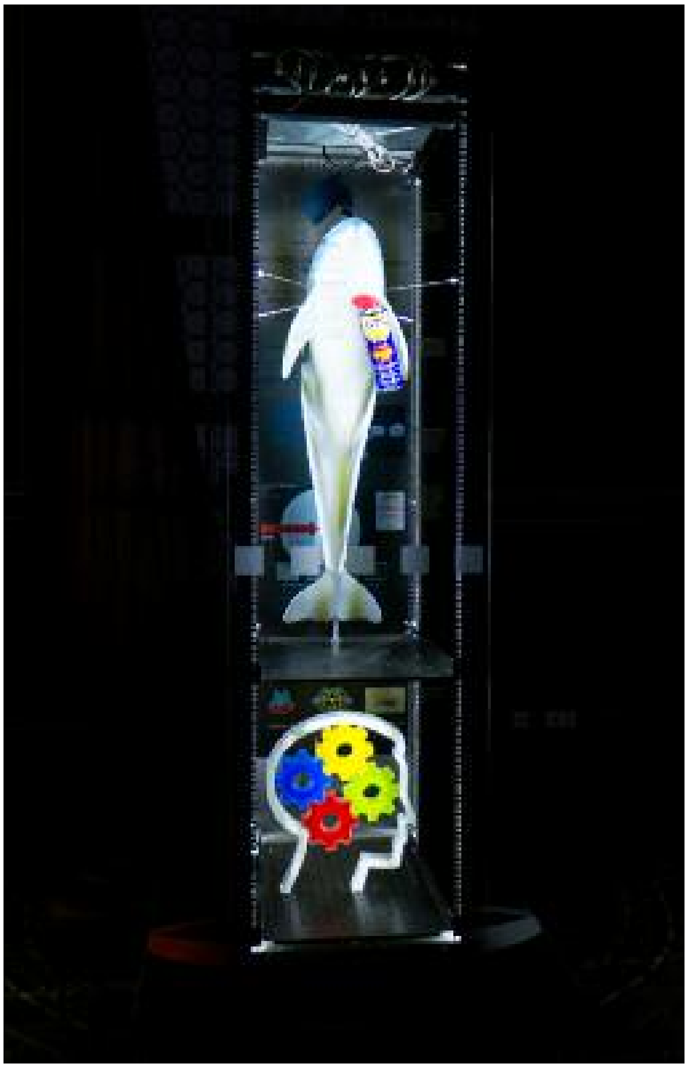
Trevor Paglen´s oeuvre links the multiple personality of the artists, the blurred balance between artist, journalist, film maker, photographer, scientist and geographer. He boasts a multivalent practice coupled with an exhaustive research working method. The fuzzy, indistinct characters of his work acts as an allegory for the hardship, to uncover the truth about government activities. Paglen also believes in the right of the people, his work makes visible the hidden workings of American and British intelligence organizations.

Hito Steyerls videoinstallation *Factory of the Sun*, first presented in the German Pavilion at 56 the Venice Biennial, is dominating the first floor. The noisy 3D high end slick all computer tricks included fancy art is slaying the shy and intimate corner Navigation ID from 2014 by Minouk Lim from South Korea. She is also presenting a HD Video, 41:04 minutes long, accompanied by *objet trouvé* in variable dimensions. The work deals with two mass murders that the government of South Korea committed against its own people. Goshka Macuga confronts an enormous black and white tapestry *Of what is, that is; Of what is not, that is not 1*, 2012 with a huge model for a sculpture *Family* 2011. The tapestry was made after a photograph, made at a banquet in Bagh-E Babur in the mountains in Afgahanistan in 2012. It was a meeting of representatives from the ministry of information and culture, employees of national museums and NGO´s, journalists and intellectuals. The artists made two tapestries, which are never shown together to create a perpetually incomplete picture of reality due to the absence of one part, whitecap be regarded as an attempt to represent the unrepresentable.

The *Incidental Insurgents* by Basel Abbas and Ruanne Abou-Rahme is a project they have been working on since 2012 and is choreographed as a three-part multi-layered narrative, composed of sampled text, images, sounds and small objects. It is a powerful, poetic, overwhelming installation, absorbing the viewers. *Pleasure Places of All Kinds,* 2015 is the title of a series of scale models of so called "nail houses“, cooperation between Ahmet Ögüt and his brother Suat. A "nail house“ is a term derived from China to express a holdout property or building in which the owner refuses to abandon to make way for large constructions. The "stubborn nails“ are stuck in wood, and cannot be pounded down with a hammer. They are a symbol of resistance.

The role of technology plays in global culture and national identities is diligently emphasized in Simon Denny´s art works. In *Secret Power Highlighted* he explores state symbols of knowledge and power. The installation consists of two parts, on one hand the modded server racks with UV prints and neon, on the other hand the vinyl covered walls and floor, with images of the Venetian Marciana Library, which is signifying a hub of humanist knowledge and commissioned prestige. So Denny´s work brings into question elite state power to the 16th and the 21h centuries.

The great thing is, even it is populist too, the Free Admission!, cause you need more than one visit to get rid of all the material, art works and sub text.



Simon Denny, *SecretPower Highlighted*, 2015, Modded Server-Rack Display with some Interpretations of Imagery from NSA Blarney Slides 2015, Multimedia Light Boxes, UV Print, Stage System. Courtesy of Mute Insurgent

Katharina Grosse
15 ianuarie – 12 martie 2016
Barbara Gross Galerie, München

KATHARINA GROSSE LA BARBARA GROSS GALERIE

Text
CARMEN DOBRE-HAMETNER

Expoziția personală a Katharinei Grosse la Barbara Gross Galerie din München, una dintre galeriile care o reprezintă pe artistă, pune împreună o serie de fragmente din expoziții site-specific trecute, împreună cu lucrări pe pânză realizate în studio, evidențiind astfel cele două dimensiuni ale activității sale. Trei dintre piese sunt extrase din instalații care au presupus îngroparea acestora într-o pulbere colorată (în cazul lucrării *Untitled Trumpet*, cu care Grosse a participat în „All the World's Futures" la Bienala de Artă de la Veneția din 2015) sau în pământ (instalația *Pigmentos Para Plantas y Globos*, expusă la Muzeul Artium de Álava, Vitoria-Gasteiz, în 2008). Astfel putem vedea două sculpturi din aluminiu cu formă nedefinită, pătate de vopsea și un tondo din pânză pictată, pe jumătate putrezită. Alte lucrări prezente în expoziție și realizate în studio au rezultat în urma experimentelor cu solul, păstrând pe suprafața lor praf și mici bulgări de pământ peste care s-a pictat ulterior cu acrilic.

Solul este „un material cu structură infinită, maleabilă, dar și o imagine arhetipală cu care fiecare individ are o relație primordială", spune Katharina Grosse. Artista păstrează astfel, chiar și în cadrul aceste expoziții mici, legătura cu un continuum spațial în care lucrările ei se integrează. Putem aminti aici acțiunea artistei de a vopsi cu acrilic roz peisajul adiacent unui linii ferate importante din Philadelphia, creând mai degrabă un loc, decât o lucrare cu margini definite, afirmându-și astfel legătura cu land art-ul.

Katharina Grosse, imagine din expoziție, Barbara Gross Galerie, 2016.
Courtesy of Katharina Grosse & VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Wilfried Petzi

Katharina Grosse, *Fără titlu (2008_1032M)*, 2008, acrilic pe pânză, ⌀ 160 cm.
Courtesy of Katharina Grosse & VG Bild-Kunst, Bonn. Foto: Gert Voor in't Hol

Instrumentul aproape unic al Katharinei Grosse este culoarea pe care o depune prin diverse metode, dar cu precădere prin pulverizare. Culorile stropesc suprafețele, se preling, se infiltrează, pătează, se amestecă sau se deteriorează. În orice caz, culoarea funcționează ca exces față de obiect, formă sau volum, nu este o proprietate a acestora, ci o forță care invadează teritorii. Într-un interviu, Grosse vorbește despre faptul că nu au fost prea multe lucruri profunde scrise despre culoare, ea fiind de obicei minimalizată în literatura de specialitate, ca element feminin al picturii, în timp ce desenul și forma se asimilează inteligibilului și deci unei perspective masculine asupra operei de artă.

Grosse eliberează potențialul anarhic al culorii care se dispensează de forma bidimensională și transgresează limitele obiectelor suport, generând priveliști de o extraordinară frumusețe. Raportul dintre subiect și obiect tinde să se anuleze și el în contextul unei lucrări care devine mediu pentru privitor, și nu obiect de contemplație. Toate aceste semnificații sunt sugerate fragmentar în cadrul expoziției de la Barbara Gross unde, probabil din rațiuni comerciale, culoarea este totuși limitată la suprafața obiectelor. Însă aceste obiecte nu au o formă recognoscibilă, funcționând numai ca suport și pretext pentru culoare.

summary

Katharina Grosse's exhibition at Barbara Gross Galerie in Munich brings together some objects extracted from past site-specific installations and canvases painted in the artist's studio. All these function as pretext for color in the manner in which Grosse has worked before, by freeing colors from and letting it transgress the boundaries of objects.

Hanne Darboven Aufklärung / Enlightenment
Curatori: Okwui Enwezor, Anna Schneider
18 septembrie 2015 – 14 februarie 2016
Haus der Kunst, München

AUFKLÄRUNG. RETROSPECTIVA HANNE DARBOVEN

Text
CARMEN DOBRE-HAMETNER

La Haus der Kunst, în München, expoziția cunoscutei artiste conceptuale germane, Hanne Darboven, decedată în 2009, prezintă o retrospectivă riguroasă a lucrărilor ei cele mai importante, sub titlul „Aufklärung / Enlightenment”. Expoziția constă în patru segmente care structurează patru mari domenii de interes: istoria culturii, literatura, muzica și știința. În broșura disponibilă în spațiul expozițional, titlul retrospectivei este explicat prin legătura operei artistei cu proiectul iluminist, dată de o înțelegere a prezentului individual și social în contextul istoriei.

În centrul preocupărilor artistei se află încercarea de a da o reprezentare vizuală cursului neîntrerupt al timpului, fără a face diferența între diversele segmente temporale percepute de obicei inegal, în funcție de densitatea și importanța evenimentelor care le ocupă. Prin urmare, timpul este simțit cu adevărat când nu se întâmplă nimic care să confiște atenția, curgerea lui indiferentă putând fi astfel urmărită.
În acest scop, Hanne Darboven obține o reprezentare a fiecărei zile adunând cifrele care formează data calendaristică. Spre exemplu, zilei de 31. 12. 1985 îi corespunde următorul calcul: (3+1) + (1+2) + (1+9+8+5) = 4+3+23 = 30. Lângă numărul 30, Darboven desenează 30 de linii sau căsuțe sau ceva ce seamănă cu litera „i” scrisă de mână și fără punctul de deasupra. Și așa face pentru fiecare zi din fiecare lună a fiecărui an, pe perioade alese de ea. Desenele rezultate sunt asamblate în succesiuni care acoperă pereți întregi sau registre uriașe. Alteori, artista listează calculele, șiruri numerice sau transcrie aceste numere în partituri muzicale care pot fi văzute și auzite în expoziția de la Haus der Kunst. În toate aceste cazuri, intenția artistei este de a obține o scriere fără descriere („*schreiben ohne beschrieiben*”, cum se exprimă aceasta), de numere-cuvinte care nu denotă, nu comunică nimic, ci prin copleșitoarea lor acumulare („proză matematică”) marchează trecerea timpului.
Un alt mod – mai puțin abstract – de a vizualiza timpul este colectarea de coperți de reviste, cărți poștale, modele de broderie, fotografii, notații enciclopedice sau desene repetitive expuse ca succesiuni ce marchează zile obișnuite, evenimente istorice și evenimente personale, toate supunându-se curgerii democratice a timpului. Tuturor acestor reprezentări vizuale le corespunde metoda matematică descrisă mai sus, care formează baza lucrărilor Hannei Darboven.
Pe tot parcursul expoziției, întâlnim obiecte de diferite feluri – statuete, păpuși, un cal de lemn pentru copii, o cruce, un stâlp publicitar – scoase din context și funcționând ca niște martori solitari ai acestei amețitoare desfășurări de timp materializat. Așa cum am mai spus, impresia pe care o produce această expoziție este copleșitoare. Pe de o parte, privim un fel de domesticire a istoriei, ale cărei neregularități și spasme sunt atenuate de ordinea notației și a colecției, pe de altă parte, suntem confruntați cu o preocupare îndelungată pentru a nota și colecta, astfel încât însăși viața artistei pare să fie încapsulată aici. Lipsa de delimitare clară între subiectiv şi obiectiv caracterizează, desigur, fiecare lucrare, însă e potenţată în contextul retrospectivei.

summary

Hanne Darboven's posthumous retrospective at Haus der Kunst in Munich traces the artist's preoccupation with time and the history. Employing a mathematical system which turns each day into a number, Darboven was able to visually represent vast periods of time as collections of drawings, numbers, postcards or musical scores which, by means of their unceasing repetition, melt down the unevenness of history into the constant flow of time.

Hanne Darboven, *Quartett ›88‹*, 1988, manechin de ceară antic îmbrăcat retro, fără mâini. Fotografii, cerneală pe hârtie şi litografie offset pe hârtie, 745 foi, fiecare 42 x 29,7 cm. Manechin: 177,8 x 48,2 x 25,4 cm, detaliu instalație, Haus der Kunst. Courtesy of Hanne Darboven Stiftung, Hamburg/ VG Bild-Kunst, Bonn 2015. Foto: Maximilian Geuter

Hanne Darboven, *Kulturgeschichte 1880–1983*, 1980–1983, 1590 foi, fiecare 52,7 x 73 x 2,2 cm (înrămate), 19 sculpturi de dimensiuni diferite. Donaţii parţiale Dia Art Foundation, Lannan Foundation, 2013. Detaliu instalație, Haus der Kunst. Courtesy of Hanne Darboven Stiftung, Hamburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2015. Foto: Maximilian Geuter

James Casebere. Flüchtig / Fugitive
Curatori: Okwui Enwezor, Anna Schneider
12 februarie – 12 iunie 2016
Haus der Kunst, München

JAMES CASEBERE LA HAUS DER KUNST

Text
CARMEN DOBRE-HAMETNER

În dialogul dintre James Casebere și Okwui Enwezor din deschiderea expoziției „Flüchtig / Fugitive", fotograful american și-a declarat adeziunea față de fotografie ca eveniment în sine, și nu ca urmă a unui „aici și acum" trecut. Obiectul fotografiat este deci realizat în studio, întotdeauna în vederea apăsării pe declanșatorul aparatului foto. Practica lui James Casebere constă în a construi machete detaliate pe care le iluminează dramatic și uneori le inundă cu apă. Folosește o cameră de format mare care, în condițiile de studio ale realizării scenei respective, dă imaginilor un aspect pictural și monumental. Multe dintre fotografii mi s-au părut că îl evocă pe Giorgio de Chirico, descriind spații înghețate și golite de orice prezență vie. Titlul expoziției, „Fugitive", face referire exact la această părăsire, sugerată de urme fictive ale trecutului, ale ideologiei și ale vieții în general.
Casebere este interesat de felul în care spațiul și arhitectura acumulează istorie și emoție, prin urmare în lucrările sale simulează aparența tencuielilor căzute, a imperfecțiunilor, a calamităților sau a triumfului ideologic: „Încerc să creez ceva ce întrupează sau înscenează acel spațiu psihic care exagerează anumite idei sau experiențe", spune artistul. Această particularitate capătă o rezonanță specială în contextul expunerii la Haus der Kunst, un edificiu clădit pentru a propaga valorile naziste. Spațiile construite de artist sunt celule de detenție, vile somptuoase, moschei, clădiri oficiale, apeductele antice din Bologna, ghetoul evreiesc din Veneția ori simple locuințe.
Desigur, toate aceste imagini se circumscriu discuției despre statutul reprezentării fotografice care, odată cu apariția fotografiilor asumat înscenate, a demonstrat că ruperea completă a legăturii cu funcția ei documentară – considerată în trecut specifică mediului – deschide o direcție fertilă de lucru. Însă impresia pe care ți-o lasă imaginile lui Casebere este că depășesc stadiul ilustrării unei concepții postmoderne despre fotografie. Păstrează până la capăt o ambiguitate poetică între ceea ce este „fake" și ceea ce nu poate fi înscenat. Aș da în special exemplul fotografiilor cu interioare inundate în care undele apei sunt de dimensiuni mari în raport cu așteptările noastre despre mărimea interiorului respectiv. Lumina reflectată de apă provoacă o a doua inundație, care transfigurează și defamiliarizează simpla machetă. De asemenea, trebuie să menționez atenția extraordinară pentru detaliu care merge până la a construi un interior despre care nu se poate ști cu certitudine dacă este neterminat sau dărâmat (Samarra, 2007).
Prin aceste experimente de interacțiune a machetelor cu elemente precum apa sau lumina și de transfer al acestora pe suprafața fotografică, Casabere creează o lume nouă și stranie.

summary

James Casebere life-long project consists in building scale models and photographing them in order to obtain images lacking a documentary function. What appears as an ancient theater or a public bath is in fact something entirely constructed for the picture. However Casebere's use of light and water, elements which cannot be entirely controlled, gives indication of the constructedness of the situation and at the same time take over the scene, transfiguring and defamiliarizing the mere model.

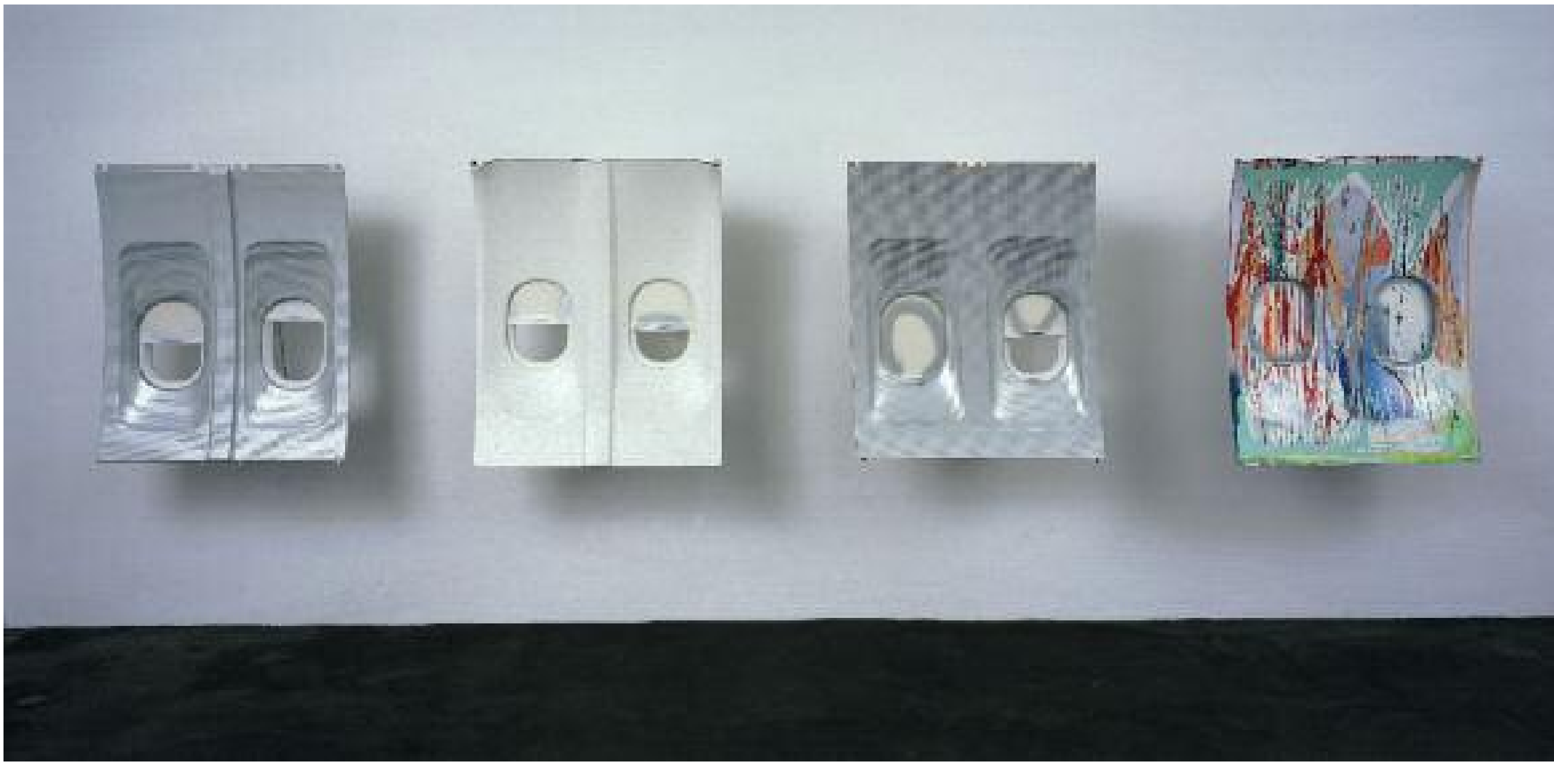
James Casebere, *Sea of Ice*, 2014, print cu cerneală, pigment, calitate de arhivă, 96 x 126 cm, ediție de 5 + 2 ap. Din colecția Santiago Sepulveda și Gloria Cortina, Vail, CO. Courtesy of the artist and Sean Kelly, New York

Isa Genzken, Mach Dich Hubsch!
Curatori: Beatrix Ruf, Martijn van Nieuwenhuyzen
29 noiembrie 2015 – 6 martie 2016
Stedelijk Museum, Amsterdam

NEFERTITI CU OCHELARI DE SOARE ȘI RADIOURI DE BETON – DISTOPIA JUCĂUȘĂ A ISEI GENZKEN

Text
ANDRA CHIŢIMUŞ

Mi-am petrecut ultimii doi ani din cadrul școlii de arte frumoase din Paris schimbând diferiți profesori de sculptură, însă am avut mereu rețineri față de lucrările colegilor; cu fotografia sau video înțelegeam imediat o piesă, dar în cazul sculpturii simțeam că aveam prea puține referințe și trebuia să depun un efort suplimentar pentru a aprecia o operă. Cu toate acestea, câteodată erau lucrări de care eram atrasă în mod imediat.



Isa Genzken, *Five Ears* (detaliu), 1981, hârtie, 72,7 x 50 cm. Colecția Stedelijk Museum Amsterdam. Foto: Stedelijk Museum Amsterdam

Isa Genzken, Imagine din expoziție, *Fuck the Bauhaus* și filmul *Work*. Foto: Gert Jan van Rooij

Acesta a fost cazul cu *Nofretete* (2014) a artistei Isa Genzken – un aranjament de șapte sculpturi reproducând faimosul bust al reginei Nefertiti, purtând ochelari de soare. Un gest atât de simplu, cu un farmec duchampian! Având un aer la fel de năstrușnic ca Mona Lisa cu mustață, lucrarea oferă aceeași plăcere imediată. Cred că ce m-a atras înspre atelierele profesorilor de sculptură a fost deschiderea lor: puteai lucra cu fotografie, video sau instalație atât timp cât volumul și spațiul făceau parte din cercetarea plastică. Această varietate este prezentă și în opera Isei Genzken, care abordează medii ca fotografia, instalația, cartea de artist, pictura sau sculptura.

Pentru cei care nu sunt familiari cu numele artistei, Muzeul Stedelijk din Amsterdam oferă cea mai completă retrospectivă de până acum, după alte expoziții de mari proporții organizate de MoMA în New York, Galeria Whitechapel la Londra și Muzeul Ludwig în Koln. Curatorii au respins tradiționalul aranjament cronologic în favoarea unui montaj, creând un labirint de lucrări vechi și noi care cufundă privitorul în universul artistei.

Născută în 1948 într-un orășel german, Isa își începe studiile de artă în diferite academii din Hamburg, Berlin, Koln și Düsseldorf, călătorind frecvent la New York, spre sfârșitul anilor '60. Opera sa este puternic influențată de această geografie, în special de Berlin și New York. Artista petrece majoritatea anilor '80 și '90 între aceste metropole, pentru a se stabili în final la Berlin.

Această dualitate își face simțită prezența de-a lungul întregii sale opere, pendulând între lucrări curate, conceptuale și asamblaje dezordonate. Forme turnate în beton și plexiglas lipit cu scotch. Haine stropite cu vopsea și guașe ilustrând permutări matematice. Toate acestea pătrunse de o rigoare tipic nemțească, chiar și în cele mai haotice momente. Isa pare să manifeste un adevărat interes pentru serialitate, care ar putea fi atribuit influenței școlii de la Düsseldorf. Să nu uităm că acolo au avut un rol central Bernd și Hilla Becher. Artista are o plăcere chirurgicală în a explora metodic diferite forme și subiecte, în special arhitectura, corpul uman și relațiile dintre acestea.

Ohren (1980), una din lucrările sale fotografice cele mai cunoscute, ne prezintă o serie de portrete, arătând doar urechea subiectului în prim-plan. Toate tirajele sunt prezentate la aceeași dimensiune, color, cu o paletă restrânsă, aproape monocromă. Având compoziții similare și fiind fotografiate din același unghi, nu ar părea deplasată comparația cu celebra serie a turnurilor de apă, de exemplu. La fel ca și în cazul soților Becher, abordarea sa este mai mult sculpturală decât fotografică. Accentuând o singură parte a corpului și lăsând-o să se extindă pe întreaga suprafață a compoziției, urechea devine o formă independentă.

Această apropiere extremă poate părea anonimă, dar uitându-te atent la seria de portrete, se pot observa elemente distincte: o ureche negăurită, o pereche de cercei moderni sau mai puțin la modă, impresia unui rid la colțul obrazului... Am putea spune că, deși artistul nu ne arată fața subiectului, ne oferă o perspectivă mult mai intimă prin dezvăluirea acestor detalii extrem de specifice.

Artista abordează tema autoportretului într-o manieră similară, ea însăși fiind o persoană privată, folosindu-se de mediul radiografiei pentru captarea propriei imagini. Pentru a realiza aceste imagini, a rugat un prieten radiolog să-i permită să facă tot ce

este în mod normal interzis în timpul unei radiografii: a băut, a fumat și a râs. Prin această abordare neortodoxă, artista ne arată mai mult decât un simplu portret și ne dezvăluie una din părțile sale cele mai intime. Cu toate acestea, rezultatul final se rezumă la cel mai mic multiplu comun al omenirii: la sfârşit vedem doar un craniu, universal în anonimatul său. Isa descrie aceste imagini ca „poze de petrecere". Clișeele au fost mărite la dimensiunile Mona Lisei, una dintre picturile sale preferate.
Această căutare a formelor pure, dar cu încărcătură emoțională, se regăsește cel mai bine într-una din lucrările sale timpurii: seria de sculpturi în lemn de mari dimensiuni *Ellipsoids and Hyperbolo* (1976–1983), realizate cu ajutorul unui design făcut de calculator. Pare aproape un precursor manual pentru imprimantele 3D de acum.
Dar aceste forme cu finisajul lor de calitate industrială și lacul strălucitor au o frumusețe stranie în precizia lor. Luând o formă geometrică și transcriind-o în lemn, artista aduce la suprafață eleganța crudă a abstracțiunii pure. Elipsoidele sunt reprezentarea unei forme care atinge solul într-un singur punct central, în timp ce hiperbolele ilustrează principiul opus: două părți pornind din același centru. Sculpturile arată ciudat și familiar, în același timp, ca niște plăci de surf care au fost înghițite de o gaură neagră. Dimensiunea lor monumentală îmi aduce aminte de Claes Oldenburg și giganticele sale obiecte cotidiene, doar că formele Isei aduc mai mult a scobitori extraterestre.
Această fascinație pentru viitor, comunicare și tehnologie reprezintă un punct central în opera sa, de la seria Hi Fi, în care refotografiază imagini publicitare pentru sisteme audio performante în anii '80, scoțând în evidență fetișizarea tehnologiei la plasarea unui radio pe un piedestal, realizând astfel primul ready-made. Preferata mea este probabil *Weltemfanger*, un ansamblu de mici blocuri de beton cu antene de radio și prenume umane. Aceste mici sculpturi par o serie de fosile ale comunicației moderne.
În *Jacken und Hempf* (1998), artista se inspiră din scena de petreceri rave ale Berlinului anilor '90, modificând haine din propria garderobă cu stropi de vopsea, flori de plastic și CD-uri sparte. Acestea sunt prezentate apoi de-a lungul peretelui ca o serie de picturi pe simeze. Nu știu dacă lipitul de poze pe cămăși va fi următorul trend la Berghain, dar această abordare murdară și dezordonată captează foarte bine energia sălbatică a acestor petreceri underground.
New York-ul și scena lui muzicală alternativă sunt, de asemenea, prezente în lucrările sale: fotografii de la concertele de No-Wave descoperite cu ajutorul prietenilor și o fotografie cu Kim Gordon, din formația cult Sonic Youth strecurată în seria de urechi anonime. Radiouri, boxe, urechi și petreceri – lumea Isei Genzken este una populată de o liniște rebelă.
Această stridență tăcută este cu atât mai prezentă în instalațiile sale, care îmbină cele mai neașteptate elemente: jucării, bandă adezivă, lemn, ziare, suprafețe-oglindă... În *Empire / Vampire, Who Kills Death* (2003) avem mici diorame cu scene postapocaliptice, cu *Fuck the Bauhaus*! artista creează modele de clădiri din gunoaie lipite cu scotch, iar în seria de sculpturi *Ground Zero* (2008), realizată în urma tragediei din 9/11 pe care artista a trăit-o la fața locului, plasticul, oglinzile, lemnul, roțile și florile artificiale se întâlnesc ca modele pentru viitoare clădiri. Printre clădirile acestui asamblaj baroc se numără o discotecă, o școală, un magazin de haine, o biserică și un spital.
Schauspieler, o lucrare mai recentă, prezintă o armată de manechine îmbrăcate ciudat și vandalizate. Isa arată aceeași atitudine de distrugere subversivă pentru industria modei ca un graffiti artist care modifică o reclamă pe un billboard. Pendularea aceasta între universal și personal este prezentă pe tot parcursul expoziției, ca și cum spațiul public și cel privat s-ar afla într-un blender. Repetarea temelor, a materialelor și a imaginilor creează o anumită muzicalitate: fotografii cu Michael Jackson tânăr împrăștiate pe sculpturi în formă de turn și colaje pe podea, betonul apare în mulaje de rame de ferestre și matrițe expuse pe socluri, lămpi pictate sau sculptate în resin, fotografii cu artista presărate printre pătrățele care arată ca discoboluri aplatizate, Donald Duck și Leonardo di Caprio și lucrări noi care seamănă cu cele vechi, într-un proces constant de reapropiere și remix personal.
Directoarea muzeului Beatrix Ruf și curatoarea Martijn van Nieuwenhuyzen au reușit să obțină un echilibru elegant în scenografia expoziției, alternând aglomerarea și golul în spații. Prezentarea asamblajelor în camerele mai mici creează în spectator o senzație intensă, claustrofobică. Calitatea monumentală a elipsoidelor este pusă în evidență prin amplasarea lor în cea mai mare cameră, aducând o senzație de calm și contemplare matematică.
O altă alegere îndrăzneață a fost înlocuirea tradiționalului catalog de expoziție cu o carte de artist, făcând astfel experiența expoziției mult mai personală. Titlul, *Mach Dich Hubsch!*, tradus literal prin *„Fă-te frumoasă!"*, este un comentariu inteligent la adresa obiectificării femeii în societate, dar, în același timp, sugerează și că artista se pregătește să „iasă în lume" ca o tânără burgheză debutantă. Această ambiguitate este caracteristică expoziției, care ne dă în continuu impresia de a fi înțeles totul în același timp ținându-ne în șah.

Sunglasses-clad Nefertitis and concrete radios – Isa Genzken's playful dystopia

■ Text:
ANDRA CHIŢIMUŞ

Isa Genzken, Room overview *Ohren*, ellipsoids, hyperbolos.
Photo: Gert Jan van Rooij

I spent my last two years at the Beaux Arts de Paris hopping between sculpture-based studios, but I was always a little apprehensive towards my colleagues' works; in photography or video I had an instant understanding of a piece, but with sculpture I felt like I had so little reference points that I was forced to make an extra effort in order to appreciate it. However, there were certain pieces I was instantly attracted to.

This was the case with Isa Genzken's *Nofretete* (2014) – an arrangement of seven sculptures reproducing the famous Queen Nefertiti bust, adorned with sunglasses. Such a simple, delightful duchampian gesture! It was as tongue in cheek and instantly gratifying as the mustachioed Mona Lisa.
I think what attracted me to sculpture studios was their openness – you could be doing photography, video or installation as long as volume and space were at the center of your research. This wide range of media is also visible in Isa Genzken's work, ranging from artist books to large scale installations, photographs, paintings and small objects. For those who never heard the name Isa Genzken before, Amsterdam's Stedelijk offers the most complete retrospective to date, after a touring show organized by the MoMA in New York and large-scale exhibitions at the Whitechapel Gallery in London and Ludwig Museum in Cologne. The exhibition is not organized chronologically, as a survey, but more like a montage, creating a maze of newer and older works that immerse the viewer into her world.

Born in 1948 in a small German town, Isa starts her studies in art academies in Hamburg, Berlin, Cologne and Düsseldorf, while also traveling extensively to New York City in the late '60s. Her work is strongly influenced by these places, especially Berlin and New York. The '80s and '90s see her constantly traveling between the two metropolises, with the artist finally setting in Berlin. This duality is present throughout her entire body of work, which feels like a tightrope walk between clean, conceptual pieces and messy assemblages. Concrete casts and taped Plexiglas. Paint-splattered clothes and gouaches illustrating mathematical permutations. All infused by a specifically German rigor, even during the most chaotic moments.

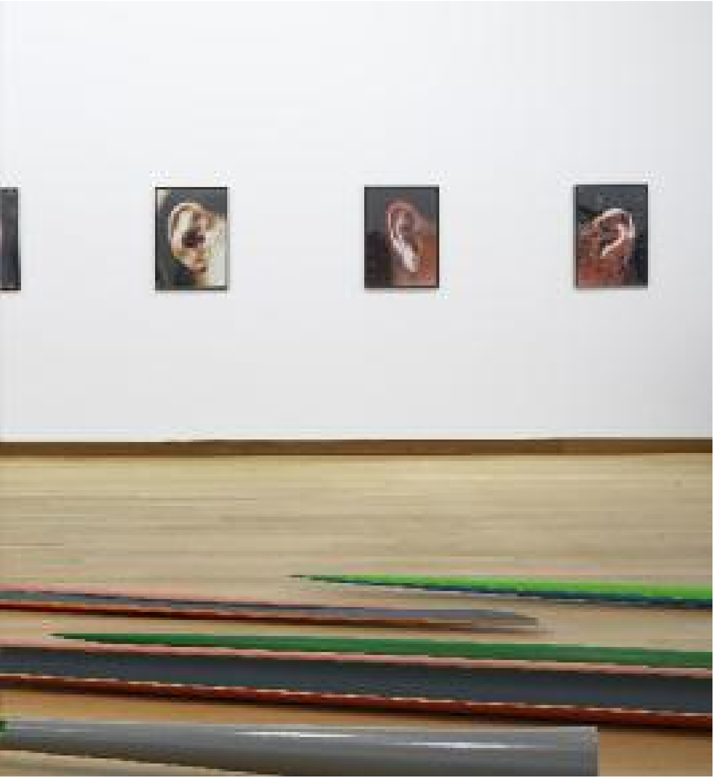
Isa seems to have a real passion for serialism, which could be attributed to a certain Düsseldorf school heritage. Let's not forget this was the home of Bernd and Hilla Becher, after all. The artist takes a surgical pleasure in methodically exploring various shapes and topics, with a penchant for architecture, the human body and their interactions. One of her most well-known photographic works, *Ohren* (1980), is a series of portraits showing only the subject's ear in a close up. All the prints are made in the same dimensions, in color, while showcasing a very restrained palette, almost monochrome. With a similar compositional approach and vantage point, it wouldn't be too far-fetched to see in these photographs a slight nod to the seminal Water Towers series.

As in the Bechers' case, her approach to the subject is more sculptural than photographic. By emphasizing a single body part and letting it take up the entire surface of the composition, the ear becomes an independent shape. This extreme close-up might seem anonymous, but along the portraits you could see plenty of very individual features: a pierced ear, a modern or old-fashioned choice of earrings, a glimpse of wrinkles on the edge of the cheek... One could almost argue that while not showing the subject's face, the artist brings us an even more intimate take by allowing us to see those very private details.

A very private person, Isa takes a similar approach in creating a series of self-portraits using X-Rays. She asked a radiologist friend to let her do all that is forbidden during an X-Ray: drinking, smoking, talking or laughing. Through this unorthodox approach the artist shows us much more than a simple portrait and puts her most private self on display. Yet what we get is actually closer to the most

Detail installation Isa Genzken, Jacken and Hemde.Photo: Gert Jan van Rooij

Detail installation Isa Genzken, Jacken and Hemde.
Photo: Gert Jan van Rooij



common denominator: in the end, we just end up seeing a skull, universal in its anonymity.

The artist describes them as ''party pictures''. The photographs are the size of the Mona Lisa, one of her favorite paintings. This search for pure yet emotional shapes is best reflected in one of her earliest works: the *Ellipsoids and Hyperbole* (1976–83) series, large wooden sculptures designed with the assistance of a computer. Sounds almost like a precursor to the 3D printing trend.

Yet these shapes, displaying factory-grade finishing and bright, flawless lacquer, have a haunting beauty in their precision. By taking a geometric form and translating it into wood, the artist brings out the raw elegance of pure abstraction. The ellipsoids are the incarnation of a shape touching the ground at a single, central point, while the hyperbole illustrates the reverse principle: two pieces emerging from the center. They look strange and vaguely familiar at the same time, like surfboards that traveled through a black hole. The monumental size brings Claes Oldenburg and his gigantic everyday objects to mind, only hers look more like alien toothpicks.

This fascination with the future, communication and technology is a central point in her work, from the *Hi Fi* series, where she re-photographs ads for hi-end stereos in the '80s, emphasizing the fetishism of technology, to her putting a radio on a pedestal, thus creating her first ready-made. My favorite is probably *Weltemfanger*, a series of tiny concrete blocks with radio antennas and human names. These little pieces feel like fossils of modern communication. In *Jacken und Hempf* (1998), inspired by the 90s rave scene in Berlin, the artist takes clothes from her wardrobe and customizes them by splattering paint, gluing plastic flowers and broken CDs, then hangs them along the wall like paintings. I'm not sure if adorning your shirts with photographs is going to be the new trend at Berghain, but this messy approach captures the raw energy of these underground parties.

The New York underground is also present in her work: photographs of guitarists taken at No-Wave concerts her friend used to take her to and a photo of Sonic Youth's Kim Gordon discreetly placed among the other anonymous ear lobes. Radios, stereos, ears, rave – Isa Genzken's world is one of silent, rebellious sound. This quiet loudness is most present in her installations, mixing together the most unexpected materials: toys, tape, wood, newspaper clippings, mirror surfaces... There's little dioramas of post-apocalyptic scenes in *Empire/Vampire, Who Kills Death* (2003), then in *Fuck the Bauhaus!* (2004) she creates building models out of taped debris and a series of sculptures mixing transparent plastic, mirrors, wood, wheels and artificial flowers, representing models for new buildings in *Ground Zero* (2008), a piece the artist created after experiencing 9/11 first-hand. This baroque assemblage includes a disco, school, clothing shop, chapel and hospital.

The more recent *Schauspieler* (2014), unfolds an army of outlandishly dressed and defaced mannequins, treating mass fashion with a graffiti artist's take to a billboard commercial. This constant shift between the personal and the universal is present throughout the show, as if the private and public space were spinning in a blender. The repetition of themes, materials and images creates a certain musicality: pictures of a young Michael Jackson scattered between tower-shapes sculptures and floor collages, concrete is present in casts of window frames and exposed molds on pedestals, lamps in paintings or resin, photographs of the artist making cameo appearances among squares that look like flattened disco balls, Donald Duck and Leonardo di Caprio and new pieces that look like old works, in a constant process of appropriation and self-remix.

Director Beatrix Ruf and curator Martijn van Nieuwenhuyzen managed to balance out the show nicely, by alternating cluttered rooms with a sparser scenography. By placing the large assemblages in smaller rooms, they create an intense, claustrophobic sensation in the viewer. The monumental quality of the ellipsoids is emphasized by placing them along with the *Ohnren* series in the largest space, bringing a sense of calm, mathematical contemplation. Another bold choice was replacing the traditional exhibition catalogue with an artist's book, making the experience of the show more personal.

The title, *Mach Dich Hubsch!* (literally “Make Yourself Pretty!”) is a clever commentary on society's objectification of women, while also suggesting the artist getting ready to ''show herself to the world'', like a bourgeois debutante. This ambiguity is characteristic of the show, giving out the impression that we have it all figured out, while constantly keeping us in check.

Seth Siegelaub: Dincolo de arta conceptuală
Curatori: Leontine Coelwij, Sara Martinetti
12 decembrie 2105 – 17 aprilie 2016
Stedelijk Museum, Amsterdam

SETH SIEGELAUB: DINCOLO DE ARTA CONCEPTUALĂ

Text
TIMEA ANDREA LELIK

Prezentarea de la Stedelijk Museum dedicată lui Seth Siegelaub (New York, 1941 – Basel, 2013) este prima expoziţie de acest gen, urmărind să ilustreze viaţa lui versatilă, dar şi importanţa sa în definirea noţiunii de artă conceptuală.

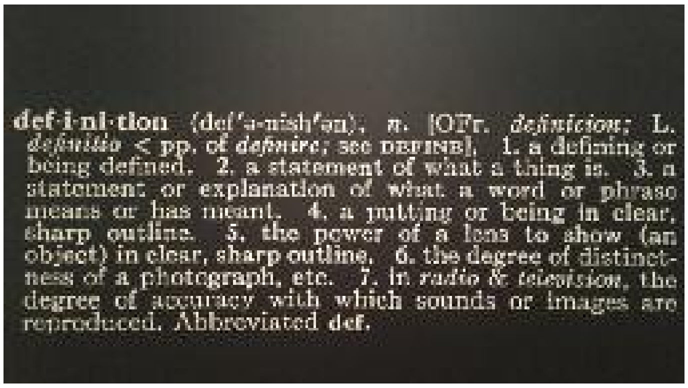
Cu o abordare uşor conceptualistă a prezentării, expoziţia oferă trei imagini mai ample ale vieţii lui Siegelaub: una dedicată colecţiei sale personale, pe care şi-a bazat magnus opusul, *Bibliographica Textilia Historiae: Către o bibliografie generală a istoriei textilelor*, bazată pe Biblioteca şi Arhivele Centrului de Cercetare Socială a vechilor textile, publicată în 1997, una care prezintă cărţile sale politice, publicate în anii săi de la Paris, şi un labirint complex de proiecte de artă din anii '60 şi de la începutul anilor '70, cu artişti cunoscuţi azi ca iniţiatori ai artei conceptuale.

Deşi sunt expuse mai multe lucrări timpurii ale unor artişti precum Lawrence Weiner, Robert Barry, Carl Andre şi Jan Dibbets, expoziţia prezintă mai ales obiecte de arhivă, inclusiv note, liste, hărţi şi materiale trimise de artişti care documentează lucrările timpurii şi *happening-urile*. Încercând să răspundă la întrebarea „Cine este Seth Siegelaub?", expoziţia pune în lumină activităţile sale ca galerist, curator independent, promotor al artei, editor, cercetător şi colecţionar, subliniind maniera complexă şi inovatoare de abordare a artei.

Un reper al expoziţiei îl reprezintă re-crearea, la scară unu-la-unu, a celui mai faimos manifest al său privind Arta Conceptuală, catalogul-ca-expoziţie *5-31 ianuarie 1969*. În acest scop, Siegelaub închiriase timp de o lună un spaţiu de birouri, ca să facă o expoziţie ce avea să răstoarne relaţia tradiţională dintre opera de artă şi catalogul de expoziţie. Intenţionând a fi o critică adusă instituţiilor de artă, punând totodată sub semnul întrebării necesitatea unor structuri convenţionale permanente, expoziţia s-a jucat cu conceptele de spaţiu, prezentare şi durată a expoziţiilor de artă.

Interesele lui Siegelaub s-au concentrat mult pe materia tipărită, întrucât el declara că „arta care mă interesează poate fi comunicată prin cărţi şi cataloage". Dorind să depăşească experienţa la mâna a doua de a veni în contact cu arta prin intermediul cataloagelor de expoziţii, el a încercat să transforme arta în informaţie „primară" sau directă. Dacă arta nu mai

Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art, Installation view Stedelijk Museum Amsterdam. Photo: Gert Jan van Rooij


def·i·ni·tion (def'a-nish'an), *n.* [OFr. *definicion;* L. *definitio* < pp. of *definire;* see DEFINE], 1. a defining or being defined. 2. a statement of what a thing is. 3. a statement or explanation of what a word or phrase means or has meant. 4. a putting or being in clear, sharp outline. 5. the power of a lens to show (an object) in clear, sharp outline. 6. the degree of distinctness of a photograph, etc. 7. in *radio & television,* the degree of accuracy with which sounds or images are reproduced. Abbreviated **def.**

Joseph Kosuth, *Titled (Art as Idea as Idea). The Word "Definition"*, 1966 - 1968, detail of mounted photographic enlargement of the dictionary definition of "definition". Courtesy of Museum of Modern Art, New York

depindea de prezenţa ei fizică, ci mai degrabă de un concept sau de o abstracţie, informaţia avea să devină primară, iar astfel catalogul putea să devină o expoziţie în sine. Atâta timp cât arta se situa dincolo de experienţa perceptuală directă, înţelegerea lucrării se putea baza doar pe documentare.

Completând această idee, expoziţia nu se concentrează pe reunirea operelor de artă fizice din acea perioadă, ci mai degrabă pe re-prezentarea materialelor documentare ale epocii. Hoinărind prin labirintul de materiale din hârtie agăţate de pereţi construiţi temporar, privitorii interacţionează cu coli de hârtie, care consemnează idei şi concepte, sugerând faptul că arta se poate produce oriunde... oricând putând lua naştere o idee. Cu toate acestea, prezentarea desfăşurării artei conceptuale într-un spaţiu expoziţional convenţional devine o întreprindere dificilă, dat fiind faptul că *nu ai nevoie de o galerie ca să expui ideile.*

Seth Siegelaub: Beyond Conceptual Art

Text:
TIMEA ANDREA LELIK

Seth Siegelaub: *Beyond Conceptual Art*, Installation view Stedelijk Museum Amsterdam. Photo: Gert Jan van Rooij

The Stedelijk Museum presentation dedicated to Seth Siegelaub (New York 1941 – Basel, 2013) is the first exhibition of this kind, aiming to unfold his versatile life as well as his importance in defining the notion of conceptual art. .

With a slight conceptual approach to presentation, the exhibition offers three larger views of Siegelaub's life: one dedicated to his personal collection on which he based his *Magnus opus Bibliographica Textilia Historiae: Towards a General Bibliography on the History of Textiles* Based on the Library and Archives of the Center for Social Research on Old Textiles published in 1997, one presenting his political books published during his Paris years, and one intricate labyrinth of art projects from the 1960s and early 1970s, with artists known today as the initiators of conceptual art.

While there are several early pieces on display by artists such as Lawrence Weiner, Robert Barry, Carl Andre and Jan Dibbets, the exhibition presents mostly archival objects, including notes, lists, forms, maps and materials sent by artists documenting their early artworks and happenings. Trying to answer the question "Who is Seth Siegelaub?" the exhibition highlights his activities as a gallerist, independent curator, art promoter, publisher, researcher, and collector, emphasizing his multifaceted and innovative approach to art.

A highlight of the exhibition is the recreation on a one-to-one scale of his most famous manifest of Conceptual Art, the catalog-as-exhibition *January 5-31, 1969*. For this, Siegeluab had rented an office space for a month to make an exhibition which overturned the traditional relationship between the work of art and the exhibition catalogue. Intended as a critique of art institutions, questioning at the same time the need for permanent conventional structures, the exhibition toyed with concepts of space, presentation and duration of art shows.

Siegelaub's interests revolved much around printed matter, as he stated "the art that I am interested in can be communicated with books and catalogs". Trying to overcome the second hand experience of coming in contact with art through exhibition catalogs, he sought to convert art into "primary" or direct information. If art did not depend anymore on physical presence but rather on a concept or abstraction, the information would become primary and thus the catalog could become the exhibition itself. As long as art was beyond direct perceptual experience, grasping of the work could be solely based on documentation.

Complementing this same idea, the exhibition does not focus on reuniting physical artworks of the period, but rather on presenting documentary materials of the time. When wandering through the labyrinth of paper materials pinned to temporarily built-in walls, the viewers interact with sheets of paper noting ideas and concepts, alluding to the fact that art could happen anywhere and anytime an idea is born. Nevertheless, it becomes a challenging undertaking to present in a conventional exhibition space the unfolding of conceptual art, when in fact *you don't need a gallery to show ideas*.

interviu

// INTERVIEW

FRANÇOIS DEY

„Claritatea înseamnă onestitate”

■ interviu de
BOGDAN TEODORESCU

François Dey, *„Le roman photo”, Tora, Nicolas, Iris, Kees / „Foto romanul”, Tora, Nicolas, Iris, Kees*, 2011, Galerie van Gelder, Amsterdam

L-am cunoscut pe François Dey la Salzburg, la bine-cunoscuta Școală de vară, unde l-am descoperit în timpul cursului despre colaj și artist's book, ținut de Mladen Stilinović. Mai întâi, am fost intrigat de maniera lui de a-și urmări ideile artistice, amestecând arta efemeră cu performance-ul și arta conceptuală, la limita dintre produs și idee. Am fost apoi atras de un fel de intimitate și imobilitate în lucrările lui, în ciuda prezenței unei energii destul de puternice, ca una dintre sursele principale de inspirație. Mă refer la energie pură, la energie fizică. Am observat, de asemenea, o fuziune aproape imperceptibilă între culturile care l-au influențat, fără să facă din aceasta un manifest. Negreșit, o anumită obscuritate din spatele lucrărilor lui clare reprezintă cea mai bună calitate a sa ca artist, transgresând în mod subtil conținutul politic, istoria artei și chestiunile multiculturale și transdisciplinare.

Ești în formă pentru interviu?

Da, abia am ieșit din piscină, îmi dă mereu putere totală!

Mai întâi, crezi în succes?

Cred că da, într-un fel, dar încerc să-l transform într-un succes personal, precum iluminarea, de exemplu. Acesta este adevăratul succes. Dar ar fi interesant, de asemenea, să vezi cum ce este al meu poate fi oferit și celorlalți, cărora le aduci ceva, lucru foarte greu de măsurat. E o chestiune de comunicare, de transfer. E similar cu limitările mediului de lucru; o pictură într-o cameră, de pildă, îmi dă senzația că nu e destul. Deseori simt că vreau să interacționez și să acționez direct asupra lucrurilor.

Să ne imaginăm că într-o zi ai un succes uriaș; ești bogat și unanim respectat. Cum s-ar schimba lucrurile?

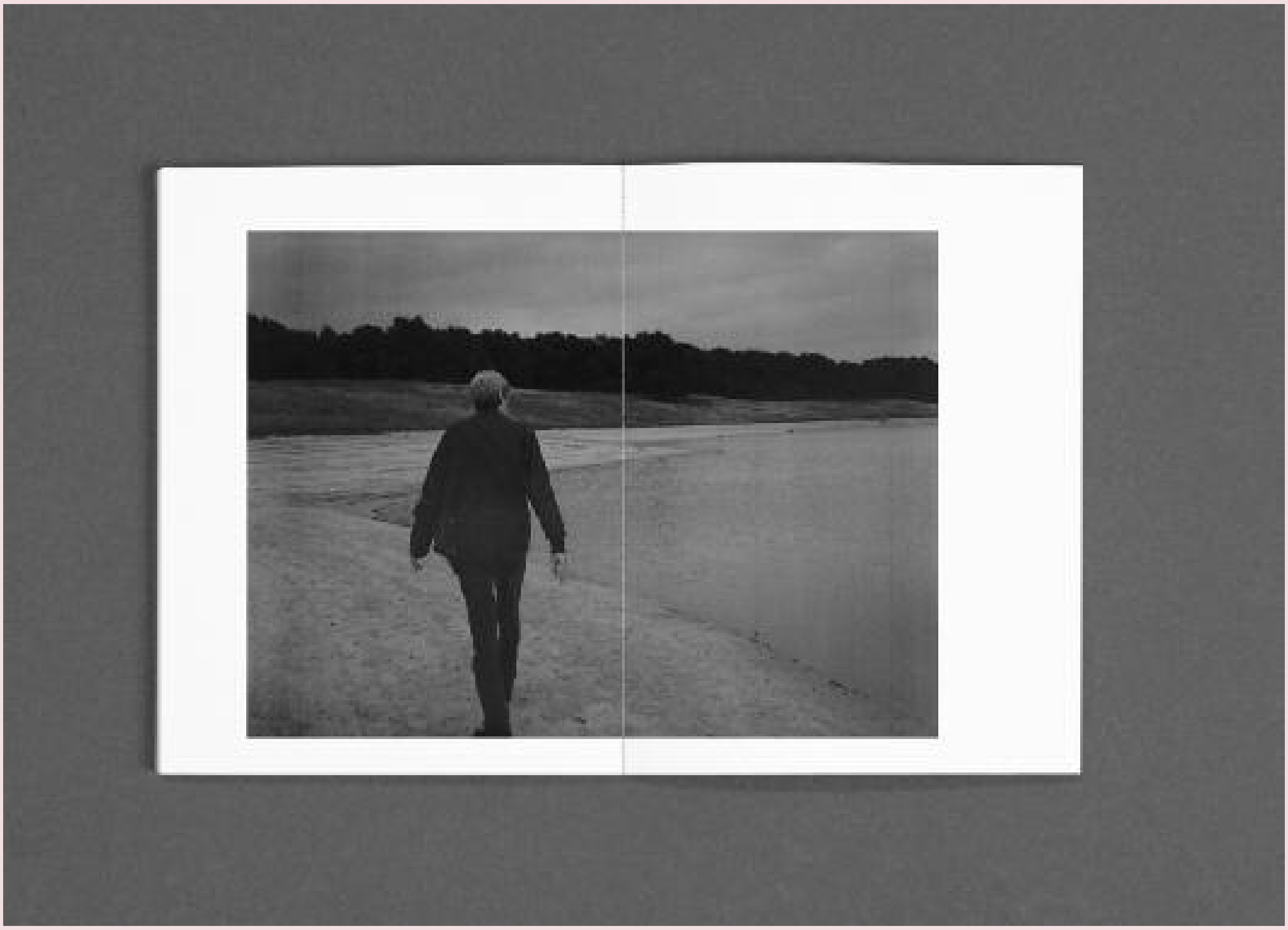
Aceasta chiar nu-mi pot imagina. Nu-mi pot imagina nici reacția pe care aș avea-o în fața unei critici dure, probabil îmi place foarte mult confortul, ca unui copil în brațele mamei lui.

Îți plac muzeele?

Îmi plac muzeele, mai ales goale. Natura îmi place mai mult.

Îți vezi lucrările prezentate și conservate într-un muzeu?

Nu-mi pasă prea tare dacă lucrările mele sunt sau nu conservate, cu toate că mi-ar plăcea să supraviețuiască în forma unor arhive la îndemâna celor care doresc să le cerceteze. Mă atrage ideea de resurse gratuite. În ultima vreme, colind bibliotecile, căutând înregistrări, diapozitive, cotrobăind



toate colțurile, orice sertar. Să nu uităm spațiul. Muzeele sunt astfel de mecanisme! 350 000 de oameni pentru un muzeu mic... Detest publicul din muzee.

Se spune că uneori publicul e cel care menține arta (veche) vie. E adevărat?

Nu.

Când a fost rugat să ofere câteva sfaturi tinerilor artiști, John Baldessari a răspuns, printre altele: talentul nu e mare lucru. Ce crezi despre aceasta? Mă refer la scurtmetrajul A Brief History of John Baldessari *de Henry Joost și Ariel Schulman.*

Ei bine, talentul e o pierdere de timp pentru mine, deoarece mă ține la suprafață. Am un talent „de suprafață"; învăț repede primii pași și imit bine, apoi mă opresc. Aceasta nu e decât o satisfacție facilă, un fel de masturbare.

Cum îți percepi propria naționalitate?

Câteodată sunt fericit și mândru, mă simt o persoană civilizată *(râde)*. Sincer, prefer să mă consider un tip lejer, în afara identității mele naționale.

Totuși, ca elvețian, te simți diferit de ceilalți, marcat de obiceiurile și convențiile sociale elvețiene?

Sunt un produs elvețian. Încerc să lupt împotriva acestui lucru, dar într-un fel de relație de ură-dragoste.

E important să avem o definiție a artei?

Cred că văd chiar cuvântul „definiție" ca pe un crater în interiorul înțelegerii noastre, care totuși naște dialogul.

Se spune că lucrările de artă bune dețin umor și claritate, ești de acord?

Da, claritatea e grozavă. Aceasta e o provocare pentru mine, o problemă; sunt ca un nor de fum care încearcă să mistifice prea mult. Claritatea înseamnă onestitate.

Ar trebui să ajungem mereu la o concluzie?

Nu, dar tindem să o facem și ne simțim confortabil când înțelegem unele lucruri. Concluziile sunt scurtături; eu sunt înclinat prea mult să le găsesc. În mod paradoxal, câteodată lucrările clare par să nu aibă nicio concluzie.

Cât de departe te afli față de tradiție?

Din ce în ce mai mult îmi place să amestec tot felul de lucruri și încerc să ies din sfera definițiilor despre una și alta. Pericolul este că în final te afli în centrul incertitudinii. Galeristul meu e îngrijorat când trebuie să-mi prezinte lucrările publicului (*râde*). Deseori se întreabă ce să le spună.

Am observat în lucrările tale prezența călătorului singuratic, personajul unui rătăcitor. Presupun că e direct legat de neliniștile tale.

Nu știu dacă sunt un singuratic, dar bineînțeles îmi plac ermitul și nebunul care fug de lumea zgomotoasă și se izolează un pic în pădure. Îmi plac și cei care se confruntă cu dezamăgirile; renunță la societate, în multe cazuri nu mai au nimic de pierdut. Sunt liberi. Realitatea și motivele realiste creează valuri în mine și cu cât mă simt mai mizerabil, cu atât devin mai plin de energie. Aceste valuri se transformă într-o stare veselă și ciudată. E dual, bidimensional și, din nou, paradoxal. Se pare că suntem damnați prin acest număr 2... Un pic precum corpul nostru, simetric: două sexe, două mâini... Doi ochi...

Mulţumesc, François Dey, pentru dialog.

FRANÇOIS DEY

„Clearness means honesty”

François Dey, *Movable Camera Obscura / Cameră obscură mobilă*, Galerie van Gelder, 2011

I know François Dey from Salzburg, at the well-known Summer School, where I discovered him during our course on collage and artist's book held by Mladen Stilinović. First I was intrigued by his manner of pursuing artistic ideas, mixing ephemeral with conceptual and performance at the borderline between fact and thinking. I was then attracted by a sort of intimacy and stillness in his work, despite the considerable amount of energy as one of his main resources. I mean pure, physical energy. I also noticed an almost imperceptible fusion between all cultures he was influenced by, without making of this a direct statement. Nonetheless, a certain obscurity behind his limpid work is his best artistic feature, shrewdly transgressing politics, history of art and multicultural and transdisciplinary issues.

Are you in good shape for the interview?

Yeah, just got out of the swimming pool, it always gives me total power!

First, do you believe in success?

I guess I do somehow, but I try to shift it into a more personal success, like enlightenment for example. This is real success. But likewise it would be interesting to see that what I found to be mine is possible to offer to the others, bringing them something, which is very difficult to measure. It's a matter of exchange. That's similar with the limitations of a medium; a painting in a room, for example, makes me feel it's not enough. I often feel I want to interact and perform by activating something. Speaking about success, it's funny how artists, or at least some of them, see themselves as one of the great artists of the past...

Let's imagine one day you have a truly great success; you are rich and have a unanimous respect. How things would change?

This I just can't imagine. I can't neither imagine the reaction I would have in front of a dead set, I am much attached to comfort maybe, like a child in the arms of his / her mother.

Do you like museums?

I love museums, especially when they're empty. I like nature more.

What about your art, do you see it presented and it preserved in a museum?

I don't care too much if my art is preserved or not, though I'd like it to survive as an archive for the others and research purposes. I am fond of the idea of free resources. I hang out lately in libraries a lot, searching for tapes, slides, digging every corner, whatever drawer. It's very different compared to the internet, your head, your body are moving, your arms too. Not forgetting the space. Museums are such mechanisms! You know, 350 000 people a year for a small museum... I hate people in museums.

They say sometimes people keep (old) art alive. Is it true?

No.

When asked to offer some advices for young artists, John Baldessari replied, amongst others: talent is cheap. What do you think about this? I'm referring about A Brief History of John Baldessari *by Henry Joost and Ariel Schulman.*

Well, talent is a waist for me because it makes me stay at the surface. I have a surface talent; I learn fast the first steps and mimic good, but then I stop. This is just easy satisfaction, sort of masturbation.

How do you perceive your national identity?

Sometimes I'm happy and proud, I feel like a civilized person *(laughs)*. Honestly, I prefer to consider myself a light man, outside my national identity.

Still, as a Swiss do you feel different, tagged by Swiss manners and social conventions?

I'm a Swiss product. I try to fight against it, but in a way like love and hate relationship.

Is it important to have a definition of art?

I guess I see even the word definition personal as a crater inside our understanding, which however creates talks, dialogue. I guess this works that for certain people, but we're "out of the box generation", the structuralists one. Surfacing is quite dangerous, I mean not going deep and keeping just a bird's eye view. I need a lot of structure.

They say good pieces of art have humor and clarity, do you agree with that?

Yeah, clarity is great. This is a challenge for me, I have a problem with that; I'm like a cloud of smoke that tries to mystify too much. Clearness means honesty.

Should we always run for a conclusion?

No, but we tend to and feel comfortable understanding certain facts. Conclusions are short-cuts; I'm inclined to look too much for it. Paradoxically, sometimes clear work seems to have no conclusion.

How far are you from tradition?

I enjoy mixing more and more all sort of things and try to get out of the defined boxes of what is this or that. The danger is that in the end you find yourself in the middle of uncertainty. My gallerist worries when coming to present my work to the public (*laughs*). He's often wondering what to tell them.

Finally, I noticed in your work the presence of the lonely wanderer, the character of an errant. I suppose it's directly related to you and your personal inquietudes.

I do not know why I'm lonely, but of course I like the hermit and the fool, escaping the crowed and the noise to isolate a bit in the woods. I like those who face bummers too; they gave up on society, in many cases they don't anything else to lose. They're free. Reality and realistic motifs create waves inside me up and down and the more miserable I feel the more energized I get. These waves turn into a something like a strange happy mood. It's dualistic, two-dimensional and again, paradoxical. Seems we are damned with the number 2... A bit like our body, symmetrical stuff: two sexes, two hands... Two eyes...

Thank you, François Dey, for your time.

IN MEMORIAM

Ioan Atanasiu Delamare
(1955-2015)

Plutiri în plein-air
Text: AURELIA MOCANU

Ioan Atanasiu Delamare, *Gânduri șterse*, 2013, tușuri colorate pe hârtie, 45 x 60 cm

Atanasiu Delamare devenise o marcă sigură a graficii noastre de şevalet, în descendenţă Kazar – Octav Grigorescu – Done Stan. Ca să dăm şi referinţe livreşti, Ionică îmi pare a fi, în ordinea desenului colorat, un „Momo“ şi, totodată, „O poveste fără sfârşit“.
Personaj agitat, locvace, fragil şi încântător, i s-a binepotrivit numele de simeză „Delamare“ şi prenumele de breaslă, „Ionică“. Fiindcă Atanasiu era ca spuma Bosforului în prora caiacului lui Nastratin. Era hâtru şi gâlgâitor în poveştile sau comentariile zilei, care se prelungeau subtil pe pupitrul de desen. Între studenţii săi, de la secţia de grafică a UNArte şi atelierul-locuinţă – de o autentică boemă a taclalei, din „Bateau Lavoir“-ul bucureştean de pe Str. Şelari – , Ionică aduna o lume misterioasă, de snoavă citadină.
Născut în 1955, în Capitală, termină studiile, după mai multe examene de admitere, în 1983. Atanasiu a avut o expoziţie personală consistentă, la 40 de ani, şi una „de marcă”, în 2013, ambele la Galeria Simeza. Prima retrospectivă s-a făcut la Iaşi, în anul nedreptei suferinţe finale, 2015. După 1991, palmaresul său punctează acroşaje de grup cam în toată Europa şi expoziţii personale numeroase, printre care enumerăm cele de la Padova, Budapesta, Ohrid, Berlin, Paris. Obţine premiul austriac „Oskar Kokoscka” în 2013. Atinge Japonia şi coasta de est a SUA cu desenele sale acuarelate, formate medii, dintr-o „Cutie a Pandorei” cu „Însemnări”, „Urme”, „Maşinării”.

Miceliul liniei lui de peniţă descrie câte o istorioară benignă, cu mârţoage, biciclete pe acoperiş şi chipuri năuce privind angrenaje improvizate. Lumea lui Ionică Atanasiu se agită moale, ca într-o picătură de iaz verde pusă sub microscop. Desenatorul propune registre largi, vide, populate doar de văluri tonale, cu un fundal de palimpsest propice poveştii. Apoi aglomerează într-un ungher un caier figurativ, care se răsfiră mai cu seamă în prinderi mecanice improvizate. Sunt ruine citadine, *bric-à-brac*-uri domestice din care apar fructe, patrupede, arlechini. Este pur şi simplu visul, dicteul grafic al mâinii dând – precortical – târcoale formei. Astfel, Ioan Atanasiu pare a fi identificat şi pus la lucru lichidul amniotic al desenului.
Căutările artistului insistă pe rafinamentul laviului policrom, care înghite şi hrăneşte narativul linear. Dacă Delamare nu a lăsat un corpus de acvaforte, pentru care are dotări sigure, este din pricină că l-au sedus culoarea de apă şi cernelurile colorate. În loc să atace cu acizi desenul aşternut în răzleţirea gândului figurator, cu duct uşor, întocmai ca zgârietura în ceară, lui Ionică Atanasiu îi place să îmbăieze regnul liniar în aburi coloraţi. Planşele sale devin astfel un unicat preţios, irepetabil, cu toate că secvenţiat într-o nesfârşită poveste. Niciun val nu se-aseamănă, când se-nsumează vraja.

Ioan Atanasiu Delamare, *Plein-air*, 2013, tușuri colorate pe hârtie, 60 x 45 cm

Iuri Isar
(1965-2015)

Artist şi artizan
Text: LUIZA BARCAN

Iuri Isar, *Instalaţie*, 2011, print digital pe obiect tridimensional.
Courtesy of May Oana Isar

În noiembrie 2015, a plecat în veşnicie unul dintre cei mai de seamă graficieni şi gravori români contemporani, artist complex, cu o impresionantă activitate, desfăşurată cu generozitate şi maximă deschidere, timp de un sfert de secol. Biografia lui Iuri Isar stă mărturie a multiplelor sale preocupări, nu de puţine ori îndreptate înspre formarea mai tinerilor colegi.
Tehnicile tradiţionale ale gravurii, regăsite în lucrări de sine stătătoare, dar şi în grafica de carte, în afiş sau în numeroase ediţii bibliofile, cunosc un puternic reviriment după 1990 datorită efortului constant depus de artişti, unii dintre ei şi profesori, cu totul dedicaţi meseriei lor, precum: Mircia Dumitrescu, Ion Panaitescu, Ileana Micodin, Ala Jalea Popa, Cornelia Daneţ, Ştefan Iacobescu, Mihail Mănescu, Nicolae Aurel Alexi, Aurel Bulacu, Teodor Hrib, Romeo Liberis, Ion Atansiu Delamare, Cristian Tarbă, Stela Lie, Liviu Stoiciu, Anca Boeriu, Mircea Nechita, Mariea Petcu, Rodica Lomnăşan, Iuri Isar şi mulţi alţii, proveniţi din generaţii diferite, dar cu toţii puternic motivaţi să recupereze multiplele valenţe artistice ale unor vechi tehnici şi să le integreze viziunilor contemporane.
În acest context prielnic, arta lui Iuri Isar se dezvoltă armonios, hrănindu-se din tradiţie, dar şi din cele mai noi tendinţe, venind astfel cu un plus de originalitate şi cu o viziune inconfundabilă. Mereu animat de dorinţa de a se înscrie în spiritul epocii, fără a neglija însă meşteşugul, regretatul grafician s-a manifestat ca artist şi ca artizan inspirat, creând emulaţie şi formând, la rândul lui, generaţii noi de artişti.
Iuri Isar s-a exprimat îndeosebi ca gravor, folosind pentru clişee, adică pentru negative, piatra, lemnul, linoleul sau metalul. Nu de puţine ori însă, a intervenit cromatic asupra lucrărilor finite, trecute prin presa de gravură, transformându-le în unicat. Mai mult, artistul a creat obiecte tridimensionale cărora le-a integrat imagini obţinute prin tehnicile tradiţionale ale gravurii, desen, inserţii caligrafice, colaj din diferite materiale cu valenţe expresive. Lemnul, metalul, hârtia, sticla, mici obiecte ready-made, cu texturile şi formele lor particulare coexistă armonios în alcătuirea acestor lucrări deschise ca nişte ferestre, purtătoare ale unei duble valenţe: estetică şi ideatică.
Din punct de vedere tematic, arta lui Iuri Isar a primit, de-a lungul timpului, mai multe influenţe şi surse de inspiraţie. A pornit de la explorarea anatomiei corpului omenesc, trecută apoi prin filtrul unor stilizări succesive, mergând treptat spre expresii vizuale de mare profunzime ale condiţiei umane. Motivele biblice revin şi ele în interpretări plastice inedite, în care regăsim cuplul originar, simbolul treimic, semne sacre, aluzii la jertfa hristică.
Ca un adevărat „arheolog" în lumea formelor vechi şi noi, suprapuse în straturi temporale, cât şi a materialelor ce alcătuiesc obiectele din universul vizibil, Iuri Isar creează compoziţii luxuriante şi austere, deopotrivă, puternic amprentate de o viziune selectivă şi clarificatoare asupra lumii şi asupra întotdeauna incitantelor raporturi dintre natură şi cultură. Scrisul şi legătura lui cu arta gravorilor revin ca leitmotive în creaţiile vizuale semnate Iuri Isar. Sunt, de altfel, teme pe care artistul le-a supus şi unor dezbateri teoretice, finalizate prin saloane de profil care să readucă în atenţia publicului şi a specialiştilor complexitatea şi importanţa artelor grafice.
Un artist care nu pune la baza creaţiei lui meşteşugul bine însuşit riscă să-şi ducă în derizoriu întregul demers. Acesta e un principiu de la care Iuri Isar nu doar că nu s-a abătut ci, mai mult, l-a pus ca temelie a întregii lui activităţi. Pe lângă o nestrămutată credinţă în forţa civilizatoare a artei, Iuri Isar ne-a lăsat ca moştenire şi ca exemplu demn de urmat voinţa lui de a crea permanent acea emulaţie fără de care noile generaţii de artişti nu s-ar putea ridica niciodată la nivelul maeştrilor.

dezbatere
// DEBATE

Ontologia inefabilă a fotografiei

■ Text
SORIN ALEXANDRESCU

Ideea că fotografia reproduce un fragment de realitate așa cum este el vine din secolul al XIX-lea ca argument în favoarea noului mediu, totodată o nouă formă de artă. Deși pentru unii (Baudelaire), același argument funcționa în defavoarea fotografiei, ideea s-a menținut în mai toate contextele conceptuale și artistice succesive, de la impresionism la avangardele istorice, ori în manifestările ei tehnice actuale. Bazin spunea că fotografia își arată obiectul exact așa cum este, iar Barthes afirma că sensul ei general este „ça-a-été". Să remarcăm două nuanțe: este vorba de existență la trecut, fără a se specifica situația prezentă și nu se explicitează vocabula „ça": acoperă ea evenimentul, personajul sau scena? Ne amintim exemplul cu care începe La chambre claire: *Barthes descoperă o fotografie a ultimului frate al lui Napoleon, Jérôme, și-și spune atunci,* „avec un étonnement que depuis je n'ai jamais pu réduire: je vois les yeux qui ont vu l'Empereur".

Perfect, asocierea este emoționantă, dar ea nu spune nimic despre fotografia însăși: cum au văzut acei ochi pe Napoleon, ce exprima chipul lui Jérôme, privindu-l (admirație, dragoste fraternă?), în ce împrejurări a fost făcută fotografia, care era calitatea imaginii? Presupunând că privirea lui era admirativă, putem deduce din compoziția fotografiei că la fel a fost cea a fotografului? Barthes era un observator prea fin pentru a nu ști un lucru evident: privirea nu este tranzitivă, sensul ei – la personaj, fotograf și la mine, privitorul – nu este neapărat același. Atunci? Cum descifrăm conținutul vocabulei „ça"? Ce anume a fost (odată), care „ceva" este surprins de fotograf? Dacă îl putem cumva aproxima referențial – Napoleon, fratele său, relația lor – acest ceva nu este în niciun caz dat din punctul de vedere al sensului.

Diferența dintre cele două dimensiuni, subliniată în scrierea clasică a lui Frege, *Über Sinn und Bedeutung*, din 1892, adică cea dintre referință (*Bedeutung*) și sens (*Sinn*), rămâne, permanent, valabilă. O fotografie arată adesea ce s-a întâmplat, dar nu și cum, pentru că este un instantaneu, nu poate acoperi durata, chiar redusă, a acțiunii; doar analiza ei minuțioasă poate explicita, oarecum, sensul acesteia. Susan Sontag preciza că fotografia nu este explicativă, ci mai curând indicativă, ea oferă unele indicii din care (încercăm să) înțelegem ce se întâmplă, dar adevărata explicație vine numai dintr-o narațiune a evenimentului. Atât entuziasmul cât și criticile la adresa fotografiei au pornit, foarte des, de la o neînțelegere fundamentală: judecata de existență – acest lucru a avut loc / „ça-a-été" – nu este și o judecată de sens, ea nu ne spune ce anume a avut loc. Orice eveniment având diferite fațete semnificative, o eventuală întrebare „c´est quoi, ça?" rămâne fără răspuns.

KRACAUER

În cele ce urmează, aș dori să susțin o nouă abordare a chestiunii, dincolo de, sau chiar împotriva lui Bazin și Barthes, prin ceea ce propun să numim o ontologie inefabilă a fotografiei. Punctul de plecare ar fi mai vechi, anume un subtil eseu al lui Krakauer, gravat pe un fragment din prima parte a ciclului lui Proust, *Le côté de Guermantes*. Naratorul intră neobservat în camera bunicii sale, foarte bolnave. Brusc, realizează degradarea ei în timp, deși altădată figura îi fusese mereu îndulcită de afecțiune pentru că o văzuse mereu „cu sufletul". Acum însă o privea ca un fotograf pe o străină, ea nu mai era decât „o biată bătrână necunoscută", cum spune Krakauer. Or, fotograful este un observator la care sentimentele nu trebuie, prin definiție, să interfereze cu evenimentele observate. Da, numai că obiectivitatea cu care se mândrește observatorul – comentează Krakauer – este o iluzie datorită celor patru „afinități" ale oricărei fotografii cu o realitate în sine haotică, care i se înfățișează fără nicio „compoziție" precedentă, este infinită și, totodată, indeterminată.

Discuția este astfel mutată de Krakauer de pe terenul anost al disputei dintre obiectiviști ca Bazin și subiectiviști sau fenomenologi ca Barthes ori Susan Sontag, ca și al dilemei, la fel de contraproductive, dintre a vedea în ea doar un document sau a o vedea ca obiect de artă, pe terenul mai fertil al tipului de sens pe care-l poate genera o fotografie. Dacă acesta este prin definiție multiplu, dar indeterminat, ne interesează ce vrea să ne spună nu fotograful, de exemplu cel care-l fotografiase pe Jérôme, ci fotografia însăși, vrând-nevrând. După Tom Mitchell, imaginile, ca și oamenii, nu știu ce doresc, în afară de „*mastery over the beholder*", ca atare trebuie să tratăm ambele categorii exact la fel, anume întrebându-ne: „What does this picture lack? What does it leave out?" Ce ascunde atunci o fotografie în marginea sau sub ceea ce (re)prezintă? Ce anume nu arată, dar presupune? Cum intuim un secret al fotografiei? Voi încerca să sugerez aceste lucruri în exemplele de mai jos.

ICON SAU INDICE?

În sfârșit, aș aminti o ultimă dimensiune a discuțiilor din ultimii ani, anume diferențele de opinie dintre cei care susțin că fotografia este în primul rând un icon al realității și cei care o reduc la un indice al ei. Ambii termeni provin, cum se știe, din semiotica lui Peirce: icon este semnul unui obiect, situație sau persoane din realitate cu care seamănă; indice este un semn care se află în contiguitate cu acesta, fără să-i semene în nimic. Astfel simplificată, discuția pare oțioasă; în fond, este însă foarte importantă. S-a spus mereu că fotografia (analogică) provine din reflexul luminii pe hârtia foto-sensibilă, fapt prin care se imprimă pe aceasta imaginea obiectului din fața camerei. Fotografia seamănă deci inevitabil cu obiectul fotografiat, este un icon al acestuia, dar este și un indice care ne trimite la acel obiect: două argumente aparent decisive în favoarea afirmațiilor lui Bazin. Dar, în fața camerei se poate afla ceva care nu seamănă cu nimic unui obiect real, ci este doar o imitație, un obiect dintr-o cultură necunoscută, un artefact fantezist sau este o imagine intenționat deformată a obiectului, ca la suprarealiști. În acest caz, imaginea este un indice, dar nu mai este și un icon, sau, mai bine zis, este un icon a ceva necunoscut: ea nu ne ajută deci să identificăm acel obiect (persoană etc).

În fapt, asemănarea iconică este o garanție a valorii realiste a unei fotografii doar dacă știm exact cu cine/ce seamănă aceasta; altfel, asemănarea însăși rămâne indecidabilă. Indexul, dimpotrivă, este mai amical cu noi: el ne spune doar că obiectul respectiv s-a aflat în fața camerei, dar nu trebuie să ne spună și care obiect este acesta. Consecințele acestei distincții sunt imense. Convenția iconică constrânge fotografia la realism, în sensul că numai dacă (re)cunosc obiectul ei – de aici obligativitatea referinței la o persoană sau la un loc anume prin legendă – fotografia are sens. Dimpotrivă, în cazul indicelui, această informație este aleatorie și, în consecință, la fel este valoarea ei realistă. Pentru orice fotografie a unui obiect necunoscut, absurd, inventat, strict personal, ori prezentat într-un mod neașteptat, calitatea de indice este suficientă pentru a-l face admisibil. Indexul face acceptabilă fotografia nerealistă. Mai mult – așa cum vom vedea în continuare –, el face interesantă fotografia ciudată, stranie (*weird*), provocatoare, pusă în scenă, ca la Duane Michals, Cindy Sherman, Jeff Wall etc. Nu voi prezenta mai jos însă această categorie de imagini, în sine evidentă, ci tocmai fotografii „mai" tradiționale, la care te aștepți mai puțin la indeterminare ori stranietate.

INDETERMINARE

Dar mai este ceva: indeterminarea și funcția indicială fac posibile împreună modalități de sens ale unei fotografii la care nu ne-am putea gândi altfel. O scenă aparent cotidiană revelă astfel discontinuități, inconsecvențe, contradicții de perspective sau efecte pe care altfel le-am neglija, sau chiar respinge, ca fiind realist imposibile. Acceptând ideea că toate aceste obiecte și relații au stat în fața camerei, într-un fel sau altul, acceptăm și că zisa indeterminare a fotografiei are un anumit sens inaparent sau chiar ascuns, și ne punem atunci întrebarea lui Mitchell: bine, poate că această imagine nu este obiectul însuși (Bazin), poate că acesta nu a fost văzut niciodată ca atare, *ça n´a pas été (ainsi)*, cu voia lui Bathes, totuși ce anume vrea să spună sau să ascundă acea fotografie?

Nefiind un defect al fotografiei, ci esența

Brassaï, Couple à l'armoire à glaces, 1932, in Jean-Claude Gautrand, Brassaï, Taschen, f.a., p.103

ei, indeterminarea favorizează atunci un anume tip de sens sau un surplus al acestuia, intuibil de către privitor și exprimabil prin analiză. M-aș opri acum la câteva asemenea situații: construirea spațiului, trecerea timpului sau imobilitatea lui în respectivul spațiu, lumile dintr-o fotografie dată, ca tot atâtea tipuri de experiență a realității, relațiile reciproce dintre personaje, privirile dintre ele ca tot atâtea perspective de sens oferite cititorului sau incitări la travaliu de interpretare (vezi Victor Burgin). Eu cred că pe acest teren au avut și încă au loc majoritatea înnoirilor reale ale fotografiei moderniste și postmoderniste din secolul al XX-lea și de astăzi. Unele se leagă de programe, precum cel suprarealist (Man Ray, Boiffard, Kertesz) sau cel, rival, al lui Moholy Nagy, altele – de diverse tehnici favorite, precum Rodchenko, Ignatovitch și alți constructiviști, sau de diverse momente istorice (ironizarea burghezului postbelic la Doisneau), ori noi perspective la Jeff Wall și Cindy Sherman. S-ar putea desigur spune că diverși fotografi folosesc cu predilecție anumite tipare vizuale, precum oglinda, ca la Brassaï, și nu altele, ceea ce ne-ar duce la concluzia unor stiluri personale destul de... determinate. Nu știu dacă o asemenea concluzie nu este prea grăbită, deocamdată mă interesează câteva cazuri pe care le rezum mai jos. S-ar putea spune că ele indică o linie generală de căutare a straniului – nu a fantasticului, cel puțin așa cum a fost acesta definit de Todorov – în diferite momente ale modernității.

BRASSAÏ: FALSA PREZENȚĂ

Prin 1932, Brassaï realiza fotografia unui cuplu ocazional dintr-o casă de prostituție (*maison de passe*) pariziană în care se afla un dulap cu uși de oglindă din cameră. Referința la acesta în legendă nu era însă întâmplătoare. Fotografia este luată din spate și exclude deci chipurile celor doi. Bărbatul se îmbracă de plecare, privindu-se în ușa din dreapta a dulapului, femeia își face toaleta, oglindindu-se în cea din stânga. Existența personajelor nu este deci înregistrată în „realitatea” camerei – mai bine zis, în realitatea imaginii acesteia –, ci numai în reflexele lor în cele două oglinzi. Bărbatul și femeia nu se văd unul pe altul și nu-și vorbesc, ei ignoră astfel nu numai actul sexual tocmai terminat, probabil, ci și, fiecare, existența corporală a celuilalt. Reflexul în oglindă ca singură formă de existență le acordă un aer fantomatic: s-ar zice că aceste două umbre spectrale, imateriale, nu se văd una pe alta, ci numai noi, printr-un ciudat privilegiu, le zărim mișcările înregistrate lentissimo, fiecare în globul lui/ei de aer. Oricum, fiecare reintră deja în lumea lui separată, cuplul din titlu nu mai există.

Frapant este modul în care Brassaï prezintă vizual distanța socială dintre cele două lumi de aer, necomunicante, dar înrudite, precum globurile imaginate de Sloterdijk. În stânga, vedem lumea locală, neschimbată, destinată repetiției, mai departe de dulap; în dreapta, cea a clientului care, după cum se îmbracă, o părăsește pentru altă activitate, de funcționar, poate: lumea aproape de dulap. Brassaï se află fără îndoială în cameră, dar mult mai departe în spate, pentru că îi poate fotografia pe cei doi simultan, în ciuda distanței dintre ei. Evident, fotograful nu este vizibil în propria lui fotografie, dar el, declanșând declicul, îi include pe cei doi într-o imagine în care ei nici nu știu că intră. Singurul martor al „acuplării” nu este vreunul dintre cei în cauză – ei refuză ideea de cuplu –, ci cel care nu a participat la acesta. Imaginea este tot ce rămâne dintr-un eveniment neasumat de nimeni. Altfel spus, acțiunea pare a avea loc și a avea sens doar pentru cel care nu participă la ea.

Avem așadar de-a face cu trei lumi diferite, contigue, dar nu interferente, cel puțin nu acum, și organizate conform unor criterii și valori diferite. Lumea femeii și cea a bărbatului au, fiecare, un alt locuitor, ambii anonimi pentru că ambii sunt ne-figurați. *Faceless* este un corp fără figură, o reprezentare a ceva lipsit de prezență, ar zice Belting, deci un individ fără identitate, caracterizat printr-un gest, nu printr-o acțiune, și chiar acela unul acum absent, (presupus) existent în trecut. Identitatea femeii ni se ascunde și ea, dar lumea ei ne este arătată. În schimb, lumea corpului din dreapta, a bărbatului, este cu totul absentă, singura ei indicație este faptul de-a fi contrariul – mic burghez, probabil – al celei de față. În sfârșit, fotograful este chiar *bodyless*, un ochi presupus de un gest: nicicum reprezentat, el este doar cel care îi reprezintă pe ceilalți. Fotografia aparent unitară ascunde deci rupturile dintre cele trei lumi, invizibile, dar semnificative. Nu este oare acesta rolul fotografiei? Nu este ea singurul martor de existență credibil al unui eveniment altfel uitat? Dar nu este, în același timp, acest martor de existență și un martor al friabilității acesteia? Ontologia evenimentului este inefabilă pentru că ezită tot timpul între a afirma perenitatea unei lumi și a constata risipa ei în timp.

DOISNEAU: REPREZENTAREA IMPOSIBILĂ

Aceeași nesiguranță ne întâmpină în fotografia lui Doisneau. Pe Pont des Arts, în Paris, fotograful surprinde un domn privind curios la un pictor care pictează pe șevalet femeia aflată pe o bancă în fața lui. Noi ne aflăm în poziția fotografului, deconspirat de cățelul cu care ieșise domnul la plimbare și care barează amenințător posibila deplasare înainte a fotografului. Rezultat: ceea ce domnul, și noi, vede / vedem pe șevalet este un nud și acest lucru îl / ne face să presupunem că modelul de pe bancă este o femeie goală, deși într-un colț i se vede pantoful din picior. De fapt, domnul vrea să determine identitatea modelului, dar jena îl face să nu îndrăznească pasul lateral care l-ar fi lămurit.

Robert Doisneau, *Fox-terrier sur le Pont des Arts*, 1953, in Paris en liberté, Roma, Fratelli Alinari, L'ippocampo, 2013, p. 282

Odată cu el, nici fotograful nu poate face acest pas din cauza cățelului. Cu drept cuvânt, deci, acest fox-terrier este considerat personajul central al scenei și pus în titlul fotografiei. Avem însă aici o situație mai complicată decât cea precedentă. Fotograful fotografiază un domn care vrea sa vadă, fără succes, ce pictează pictorul. Obiectul acestuia este obiectul real, nudul de pe pânză fiind doar reprezentarea lui: o presupunere logică, oarecum – conform dogmei realiste – , dar imposibil de verificat. Acest prim pas al reprezentării fiind incert, al doilea pas, la domnul cu cățelul, și al treilea pas, la fotograf, sunt indecidabile.

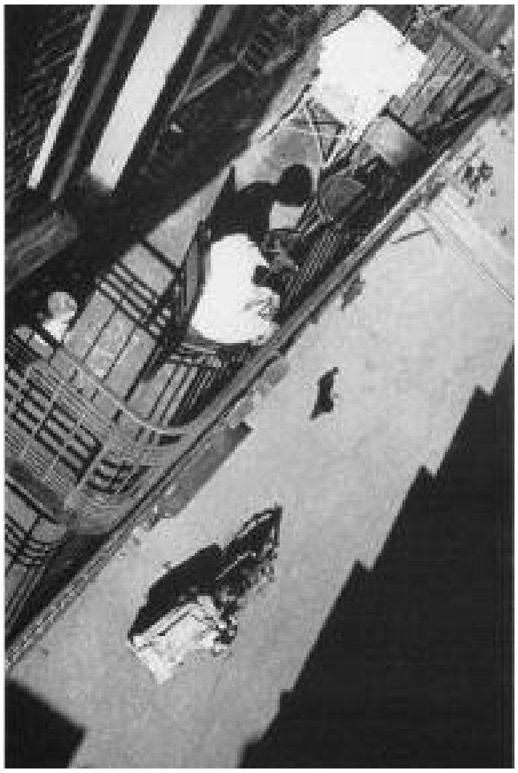
Ceea ce Doisneau prezintă nu este o reprezentare fără prezență, ca la Brassaï, ci o prezență nereprezentată. Ceea ce se află pe banca de pe Pont des Arts într-o zi friguroasă, probă hainele participanților și copacii desfrunziți, și într-un punct atât de central al Parisului, este puțin probabil a fi realmente un nud. Aceste indicii sunt deci contrare a ceea ce în primă instanță suntem tentați a considera iconul de pe pânza fotografului. Mult mai probabil nudul de pe pânză reprezintă o frustrație a pictorului compensată imaginar, identică, în fond, cu cea necompensată a domnului cu cățelul, și poate și a fotografului. Indicii decredibilizează presupusul icon. Realitatea – femeia reală de pe bancă – rămâne deci un mister întreținut de trei bărbați frustrați, unul care se descarcă falsificând iconul și ceilalți doi blocați de incapacitatea de-a rezolva situația prin autodemascarea dorinței: jena blochează revelarea adevărului.

Latura psihologică are însă o morală estetică. Doisneau pare a spune că obiectul real, din diferite motive, este imposibil de reprezentat ca atare, el este fie blocat în hățișul interior al subiectului, fie direct falsificat de cel care sare din acest hățiș în afară. Fotografia redă realitatea, dar realitatea, ea însăși, este deja de-naturată, des-figurată. Avem deja aici ceea ce mai târziu se va numi „document fictiv": fotografia ne arată că imaginea realului nu este neapărat realistă, ci mai curând deliberat falsă, ea ne arată deja o punere în scenă, a *staged reality*, un referent contrafăcut, altfel decât presupunea Kracauer. Ceea ce se află în fața camerei lui Doisneau a fost fără îndoială ceva – „ça-a-été" –, dar acesta este imposibil de deslușit. Ontologia realului plutește între realitate și imaginar, aceasta nu se știe dacă se află acolo pe bancă sau doar în capul pictorului.

RODCHENKO: MOARTEA SUBIECTULUI

Aleksandr Rodchenko a fost un constructivist rus din grupul Octombrie, constituit la mijlocul anilor '20 grație interferenței dintre convingerile autentic bolșevice și dorințele de revoluționare a imaginii vizuale ale unui grup de artiști sovietici. Fotografia le oferea un nou mod de a privi lumea. Dintre ei, El Lissitzky fusese în Germania imediat după Primul Război Mondial și organizase o expoziție constructivistă rusească. Grupul rus colabora atunci foarte strâns cu cel olandez al lui Theo van Doesburg, cu mulți germani și cu maghiarul László Moholy-Nagy. Acesta publica *Malerei, Fotografie, Film*, în München, 1925, elogiind noile posibilități ale fotografiei, precum perspectiva aeriană, noul mod de a privi lumea, și distingea între perspectiva unui pieton și cea a unui automobilist asupra aceluiași eveniment rutier, toate având ca scop eliberarea fotografiei de ambițiile estetice ale unei arte zise obiective.

Greu de spus cine a influențat pe cine în acea largă mișcare. Cert este că Rodchenko sau Ignatovitch și alții au introdus perspectiva diagonală, fie în plonjeu, fie în contra-plonjeu, tocmai spre a de-naturaliza fotografia zisă realistă, dar și cea expresionistă, și a descoperi o nouă realitate. Efortul lor nu a fost acceptat de aripa conformistă a artiștilor sovietici



Aleksandr Rodtchenko, Une maison sur Mjasnitska, 1929, in Aleksandr Lavrentiev, Rodtchenko et le groupe Octobre, Paris, Editions Hazan, 2006, p. 91

care preluau sloganurile politice oficiale și obțineau, după publicarea fotografiei *Pionier cu trompeta*, din 1930, eliminarea lui Rodchenko din octombrie în 1931, semnată tocmai de prietenul său Ignatovitch, atunci președinte în exercițiu. Acuzația este, pentru noi, cel puțin, tipic sovieto-comunistă, ea denunță «l´introduction des nouveaux canons de Moholy–Nagy, c´est-a-dire un formalisme de gauche qui a remplacé un formalisme de droite, la négation du sujet et par conséquent la négation de la plus fondamentale et importante partie du reportage photographique».

Trebuie spus însă că atât influența lui Moholy-Nagy, cât și observația că Rodchenko „nega subiectul" sunt reale, deși în alt sens decât cel oficial. Ultima acuzație dezvăluie adevărata obsesie comunistă, anume nu aceea de a desființa – în mod într-adevăr revoluționar – subiectul în genere, ci doar pe cel burghez, azi am zice cetățeanul liber, democrat, și de a-l înlocui cu „omul nou" sovietic, devenit o simplă mașină de muncă brută. Indiferent de influențe, fotografiile lui Rodchenko identifică la propriu pe omul masificat sovietic cu rotițele de angrenaje industriale fotografiate ca atare în alte imagini, în timp ce pionierului cu trompeta, luat de jos în sus, îi dă realmente aerul de manechin dement.

Voia fotograful în mod conștient să denunțe astfel niște tare sociale care nu cadrau, ca și la prietenii săi, precum Maiakovski, cu idealurile lor inițiale, cu naivitatea de a crede că lumea sovietică putea fi una mai umană, ori nu era el deloc conștient de aceste aspecte politice și voia doar să de-naturalizeze perspectiva vizuală și să ne facă să descoperim o altă realitate? Greu de spus. Cert este însă că *O casă pe Mjanitska*, 1929, unind plonjeul cu diagonala, obține extraordinare efecte.

Plonjeul propriu-zis, cel vertical, exprimă adesea o atitudine dominatoare a subiectului privitor în raport cu obiectul, după cum contra-plonjeul magnifică obiectul, îi acordă o superioritate princiară ori zeiască față de (umilul) privitor. Diagonala asociată cu aceste perspective tulbură însă ambele conotații inițiale. Plonjeul lui Rodchenko devine secant, analitic, vădește nu putere asupra celor priviți, ci curiozitate, uimire, evidențiind dublarea fiecăruia cu o umbră densă – ea n-ar fi apărut la fel, probabil, la un plonjeu strict vertical – și stratificarea unor existențe lipsite de orice numitor comun. Ca și la Brassaï, nu vedem chipul celor de mai jos, și acestea dau impresia de corpuri acefale, de reprezentare fără prezență, dar fotografia are acum în plus o conotație socială evidentă: sunt locatarii aceluiași bloc, dar blocul este un număr de anonimi care nu alcătuiesc o comunitate, ei sunt la fel de separați unii de alții precum cei din balcon de pietonul și căruța care trec întâmplător pe stradă, jos, în timpul fotografierii. Casa și strada numesc fotografia, nu cei care se află acolo. Relația lor este pur paratactică, ei sunt juxtapuși, la propriu, prin verticalitate, nu conectați sintactic; jocul de lumini și umbre dematerializează, de altfel, în plus, figurile. Ca și rulmenții din mașinile industriale, oamenii din Mjanitska sunt depersonalizați, interșanjabili și, în plus, nu sunt nicicum sincronizați reciproc.

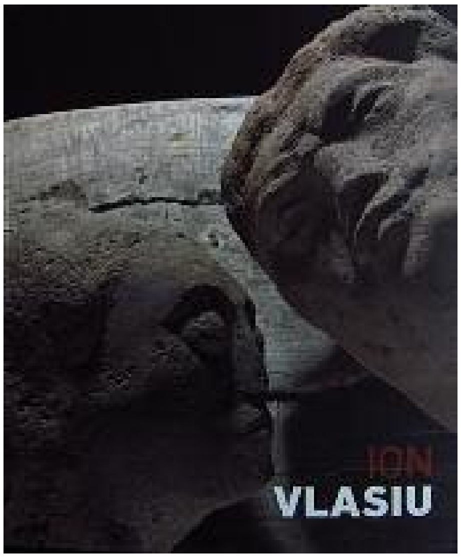
Moartea subiectului? Da, observația este corectă, dar nemernică: cei care-l acuză pe fotograf de lipsa subiectului sunt exact cei care au cauzat moartea acestuia și transformarea oamenilor într-o masă anonimă. Rodchenko nu a inventat noua realitate, ci a descoperit-o, diagonala lui analitică doar exprimă ceea ce vechea fotografie „obiectivă" risca să rateze.

CARTIER-BRESSON: FINAL, POATE FERICIT, LA ABRUZZI

Am ales fotografia lui Cartier-Bresson, *Abruzzi, village d´Aquila*, 1953, exact ca o contrapondere la Rodchenko. Superb încadrată geometric, asemănătoare unei gravuri de Escher, dar lipsită de liniile lui dislocate, Abruzzi dă impresia unei comunități armonice, oferind, ca întreg, exact contextul de a cărui absență se plângea teoretic Kracauer și pe care ceilalți trei fotografi o exemplificau concret. Așa să fie? Poate. Renunț la alte săpături de sens, poate neliniștitoare. Nu mai pot amplifica și mai mult un eseu deja destul de lung. Fotografia rămâne un ceva, văzut odată, și apoi de neuitat, deși azi dispărut – *ça-a-été* –, dar un ceva inefabil pe care privindu-l, înregistrându-l, îl modificăm ireparabil.

Henri Cartier-Bresson, L'*Aquila, Abruzzo*, Italy, 1951, in *The man, the image and the world*. A Retrospective, London, Thames and Hudson, 2003, p. 122

Ion Vlasiu 1908-1997



Ion Vlasiu 1908-1997
Autori: Ioana Vlasiu, Ion Șulea, Cora Fodor
Texte: Gheorghe Vida, Mihai Drișcu, Ileana Pintilie, Cora Fodor, Theodor Redlow
Scrisori: Emil Giurgiuca, Miron Radu Paraschivescu, Ion Chinezu, Romul Ladea
Muzeul Județean Mureș - Muzeul de Artă Târgu-Mureș, 2015
309 p.

Volumul *Ion Vlasiu 1908–1997* (2015), îngrijit de Ioana Vlasiu, Ion Șulea și Cora Fodor, este cea mai importantă și completă apariție editorială legată de activitatea și opera artistului. A fost editat cu ocazia inaugurării noii Galerii Vlasiu din cadrul Muzeului de Artă din Târgu-Mureș, care, pe lângă expunerea celei mai semnificative părți a Colecției Vlasiu aflate în patrimoniul Muzeului, are meritul de a fi astfel concepută încât să reconstituie atmosfera atelierului de vară de la Bistra Mureșului.

Având la bază donația făcută de artist în 1986 și completată prin achiziții ulterioare, Colecția Vlasiu de la Târgu-Mureș este cea mai bogată din țară, cuprinzând un impresionant număr de lucrări, atât sculptură, cât și pictură sau desen, care acoperă, în special, perioadele de maturitate artistică. Volumul oferă posibilitatea unei viziuni extinse asupra operei artistului, prezentând, pe lângă numeroasele opere din colecția muzeului târgumureșean, lucrări din numeroase alte colecții muzeale sau private.

Creația lui Ion Vlasiu este urmărită prin prisma unor criterii stilistice, tematice și cronologice. Astfel, cele 277 de reproduceri după lucrările sale sunt grupate și prezentate sub diverse titluri, precum: *Ritmurile și devenirea materiei, Întâmplări pariziene, Materie. Viață, Cărturari, Miturile. Istoria, Himere. Stihii, Obraze și măști, Oameni și locuri, Natura ca atelier. Paradisul terestru, Cu mine însumi.*

Textele critice care însoțesc informația vizuală, semnate de Gheorghe Vida, Mihai Drișcu, Ileana Pintilie, Cora Fodor și Theodor Redlow, recompun din fragmente o imagine coerentă despre cel care a fost Ion Vlasiu.

Cora Fodor pleacă de la prezentarea demersului curatorial care a stat la baza constituirii galeriei, pentru a ajunge la o sumară biografie a artistului, etapele de creație fiind evocate prin trimiteri punctuale la lucrări aparținând respectivelor perioade. Autoarea insistă asupra profundei înrădăcinări a creației artistului în lumea satului transilvănean, căruia Vlasiu îi va rămâne mereu îndatorat, asupra autoportretisticii, asupra portretizării marilor personalități ale istoriei naționale, atât în sculptura monumentală sau statuaria de mici dimensiuni, cât și în pictură.

Ileana Pintilie prezintă legăturile artistului cu spațiul bănățean, detaliind contextul primei expoziții în cadrul căreia acesta este prezent în Timișoara, în 1934, și insistând asupra perioadei imediat următoare, petrecute aici împreună cu Ștefan Gomboșiu și Eugen Gâscă. De asemenea, textul amintește de scurta perioadă din 1938, când Vlasiu activează ca profesor la Școala de Arte Frumoase de la Timișoara.

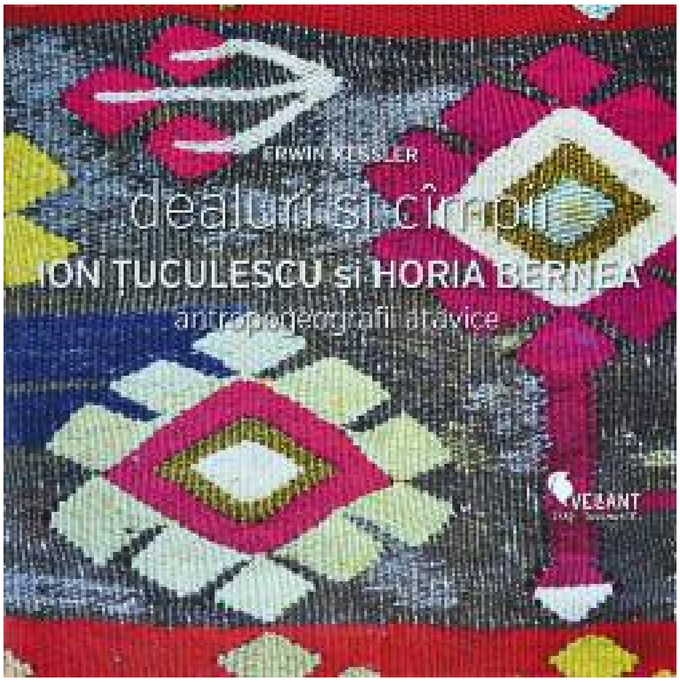
Volumul reia unele articole publicate anterior, cum este cel al lui Gheorghe Vida, „Tânărul Vlasiu în oglinda criticii", în care autorul trece în revistă aparițiile în presă ale cronicilor expozițiilor artistului din perioada 1932-1936, cel semnat de Mihai Drișcu, privind un aspect inedit al creației lui Vlasiu, și anume improvizația ludică, sau cel al lui Theodor Redlow, un interviu / discuție între autor și artist, prilejuit de vizita pe care i-o face în atelierul de la Bistra.

Sunt prezentate și o serie de documente inedite, precum fragmente din jurnal, scrisori primite de artist de la Emil Giurgiuca, Miron Radu Paraschivescu, Ion Chinezu, Romul Ladea, imagini cu singurul număr al revistei „Herald", publicată de Vlasiu în 1933, la Cluj, fotografii din atelierul timișorean (1934), cel din București (1988) sau de la Bistra Mureșului. // Text: MARIA OROSAN-TELEA

summary

The volume *Ion Vlasiu 1908-1997* published in 2015 by Ioana Vlasiu, Ion Șulea and Cora Fodor aims – to present in a very complete manner the artist's career and to enable an extended vision of his work. It includes texts written by Gheorghe Vida, Mihai Drișcu, Ileana Pintilie, Cora Fodor and Theodor Redlow and some interesting documents as excerpts from artist's diary, letters he received, old photos. The most significant part of the volume is represented by the wide variety of images showing the artist's sculptures, paintings and drawings.

Dealuri și câmpii. Ion Țuculescu și Horia Bernea



Dealuri și câmpii. Ion Țuculescu și Horia Bernea – antropogeografii atavice
Autor: Erwin Kessler
Postfaţă: Cătălin Davidescu
Editura: Vellant, Colecţia „cărţi însemnate" şi Muzeul de Artă Recentă
București, 2015, 140 p.

Pentru criticii criticului Erwin Kessler, apariția acestui volum a constituit un bun prilej pentru resuscitarea unui caz ce părea demult clasat: Kessler – Bernea, iar „Casa plină – III", articol publicat în urmă cu patru ani în „Revista 22", s-a insinuat drept etalon în evaluarea noului proiect. Suport teoretic pentru expoziția cu același nume, deschisă în perioada 3 noiembrie 2015 – 6 martie 2016, la Muzeul de Artă Craiova (ce a prezentat o selecție de lucrări de Ion Țuculescu și scoarțe oltenești, donația Maria Țuculescu, din colecția Muzeului, alături de lucrări de Horia Bernea din colecția Fundației Muzeului de Artă Recentă), *Dealuri și câmpii...* este un demers care se situează deschis într-o zonă combativă, concentrându-se asupra contextului cultural-istoric, dar mai ales politic, al perioadei.

Reperul acestei analize devine anul 1965, anul retrospectivei Țuculescu, dar și al primei personale Horia Bernea. Autorul urmărește modul în care retorica naționalistă, încurajată de puterea comunistă, îmbrățișată deopotrivă de către artiști și public, s-a transformat într-o formulă de succes, care a căpătat funcții nebănuite, devenind din manipulată, una manipulatoare. Reacția veritabil artistică la acest tip de ideologie nivelatoare, aflată într-un nesesizat răspăr cu ea, o reprezintă peisajele „neconforme" ale celor doi artiști. Astfel, peisajul – gen cuminte și bine tolerat – a putut să fenteze vigilența regimului, devenind progresist și chiar combativ.

Dacă viziunea folclorică a lui Țuculescu părea că se încadrează perfect în *mainstream*-ul momentului, Kessler delimitează clar creația lui de șabloanele rigide ale specificului național. Mai mult, este luată în considerare ideea că asocierea operei sale cu un concept direcționat politic, chiar dacă i-a adus o intensă mediatizare, prin participarea la Bienala de la Veneția, a provocat, în anii următori, daune ireparabile în privința receptării lui pe piața internațională de artă.

Plasat, dacă nu în descendența lui Țuculescu, cel puțin într-o evidentă zonă de influență, Horia Bernea depășește simpla reprezentare de tip meșteșugăresc: „dealul nu e pășunism sau motiv peisagistic", ci devine experiență și trăire superioară, o modalitate de depășire a canonului, prin exercitarea și exorcizarea acestuia. Este de observat faptul că, odată cu această nouă abordare a lui Bernea, Erwin Kessler nu urmărește o repoziționare, ci continuă să argumenteze ideea că artistul nu poate fi asimilat în niciun fel conceptualismului.

Întregul conținut este completat și nuanțat de o inedită postfață semnată de Cătălin Davidescu, ce redă un tablou veridic al perioadei, urmărind ecourile creației lui Țuculescu în conștiința publicului vremii. Această documentare asupra caietului de impresii al retrospectivei din 1965 constituie un memento necesar și scoate în evidență simulacrul de receptare estetică atât de caracteristic epocii.

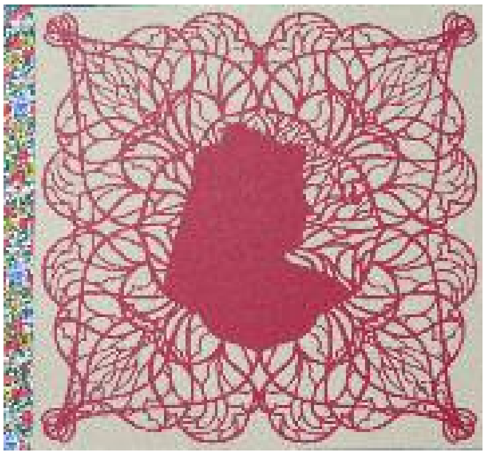
Dincolo de funcția de catalog de expoziție, *Dealuri și câmpii...* rămâne un studiu consistent, bine documentat și calibrat, care fixează un unghi de observație strict, vizând profilul vulnerabil al artei, în raport cu comandamentele politice ale vremii. Se creează astfel un spațiu deschis dezbaterilor și reconsiderărilor, anunțând o mică operație de corecție: arta românească nu poate fi izolată într-un mediu aseptic şi necontaminat de istoria trăită.

// Text: MIHAELA VELEA

summary

Erwin Kessler's book, *Hills and Fields. Ion Țuculescu and Horia Bernea – An Ancestral Anthropogeography* has no intention to be a monograph. The author's analysis of the two artists' works deserts the „aseptic" domain of art history, and connects them directly to the historical, social and cultural background in which they appeared. Using the year of 1965 as a milestone, the study reveals how the landscape – an usually prudent, well-tolerated artistic genre by the former communist regime, deceived the thinking frame of the period, becoming an onward, combative language in visual art. All these, without being exposed as subversive, disobedient or reluctant to the ideology of the system.

Sorina Vazelina. Cutia



<u>Sorina Vazelina. Cutia</u>
Grafician / designer: Sorina Vazelina, Alexandru Grigore Liteanu
Tipărit la Atelierul de Gravură al Universității Naționale de Arte din București; Atelierul de Gravură Jecza Gallery Timișoara; 2mdigital Print București; Primitiv Print București
Lucrare de disertație la Arte Grafice, sesiunea 2015, coordonată de Conf. univ. Stela Lie. Expusă și realizată cu sprijinul Galeriei Posibilă, 2015
22 p.

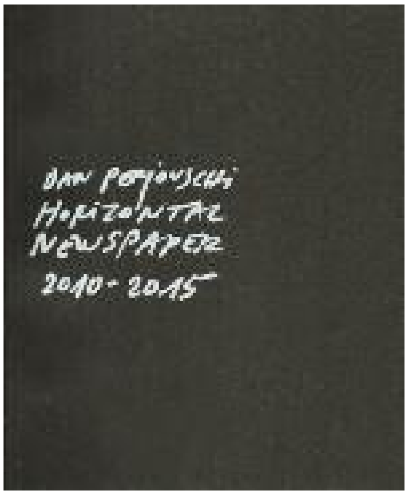
Pornind de la istoria personală și încercarea de a o privi obiectiv, ajungând la studiul perioadei interbelice, Sorina Vazelina compune un roman grafic, nonficțiune, despre bunici. Procesul de cercetare presupune interogarea familiei și găsirea arhivei de fotografii personale incluse în carte ca evidență documentară și tranziție temporară, amintiri transformate în material vizual și verbal ce desenează un fir de istorie națională, fragmentară.
La nivel narativ, cartea debutează cu o bandă desenată ce preia povestea lui John Berger despre un copil aflat în căutarea nemuririi și dorul de locul cunoscut – singura inserție cu (super) eroi. Intro-ul potențează întoarcerea în timp și se suprapune peste vizita Sorinei în Timișoara, o „odisee feroviară [timp de 9 ore] printre cătune, ev mediu și industrializare pe shuffle mode". Acasă, pornind de la conversații cotidiene, apar comparații dintre acum și atunci, despre deportări, evrei, schimbări politice și Timișoara văzută ca spațiu liber din punct de vedere social, într-o cheie ce poate și trebuie să fie necesară dezvoltării culturale contemporane.
Ce presupune rescrierea unei istorii din amintiri, povești fragmentare și discuții? „Cine e povestitorul? A câta variantă suntem?"
„Cutia" a pornit de la descoperirea urmelor ce confirmă adevărul poveștilor auzite în copilărie despre Tarzan (Johnny Weissmuller, actorul american născut în Timișoara), casa din New York și familia deportată, povești ce reflectă vibe-ul orașului în perioada cunoscută de bunici. Astfel, cartea nu se construiește ca o lucrare transmedia, în care aceeași narație este transpusă în diferite medii, specific romanului grafic, ci ca o primă alcătuire a firului narativ.
Procesul povestirii e variat: bandă desenată, fotografii scanate ori decupate, vederi, invitații din anii '20, crochiuri, colaje pentru poveștile bunicilor, serigrafii ce amintesc de tehnica decupajului lui Lotte Reiniger, de piese de modelism și mileuri pentru istorie și gravură pentru viața fiecărui bunic în parte. Îmbinarea tehnicilor reflectă atât cercetarea artistică, dar și parcursul fragmentar: „Până la urmă ce găsești? Un puzzle în care speri să citești o logică?".
Limbajul Sorinei Vazelina, precum și mediul cu care lucrează aparțin culturii populare. Preocuparea ei de a traduce atitudini sociale, istorice și culturale e deja construită prin seriile de bandă desenată pentru revista „Vice": „Povestea HIV România", „Paradoxuri românești" și prin proiecte precum: „Interzis" (pentru Romanian Harm Reduction Network), „Mireasa desculță" (historical drama) ori „While We Wait" (publicație personală). Vorbind despre generalități și fapte istorice, modul ei de exprimare se clasează departe de stereotipuri, într-o notă liberă și profesională.
Călătoria dintre spațiul cultural al Sorinei, viu și profund inserat în contemporaneitatea subversivă și eclectică a noului mileniu, și epocile „de Aur" și „la Belle Epoque", nu se poate face decât cu ajutorul relației afective cu bunicii, oferind lucrării potențialul de a genera discuții despre rolul artei, al istoriei și

ALBUME / CĂRȚI DE ARTIST

Adnotări – Lecţii de pictură. Constantin Flondor şi gruparea Noima: Ciprian Bodea, Dan Gherman, Sorin Neamţu, Andrei Rosetti, Sorin Scurtulescu, Róbert Köteles, Liliana Popa Mercioiu, Ierom. Pantelimon Şuşnea

Editura Institutului Cultural Român, [Bucureşti], [2011]. 382 p.
Autori: Constantin Flondor şi gruparea Noima.
Coordonator: Constantin Flondor.
Design: Ciprian Bodea, Andrei Rosetti.
Traduceri: Dana Chetrinescu, Roxana Ghiţă, Andreea Verteş Olteanu, Lavinia Branişte.
Texte: Horea Paştina, Marie-Jeanne Jutea Bădescu, Marius Lazurca, Ileana Pintilie, Costion Nicolescu.

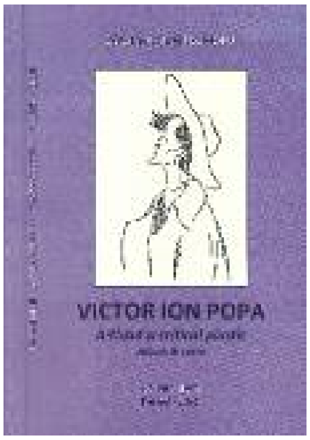
Dan Perjovschi – Horizontal Newspaper 2010-2015



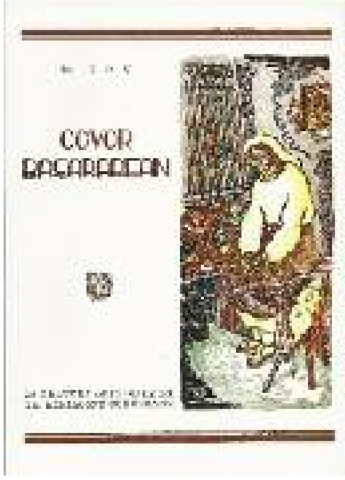
Texte: Constantin Chiriac.
Fotografii: Sebastian Moldovan. Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu & Idea Design + Print, Cluj, 2015. f.p.

Victor Ion Popa. Artistul şi criticul plastic. Album & varia

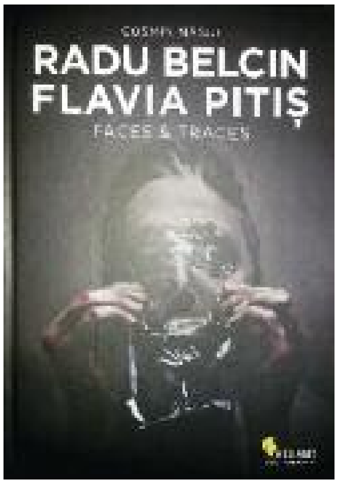
Autor: Cătălin-Andrei Teodoru.
Ediţie alcătuită şi îngrijită de Cătălin-Andrei Teodoru – Membru al Academiei Bârlădene.
Cuvânt înainte: C.D. Zeletin – Preşedinte de onoare al Academiei Bârlădene.
Editura Sfera, Bârlad, 2015. 760 p.



Covor basarabean (1943).
Autor: D. Iov. Ediţie anastatică alcătuită şi îngrijită de Cătălin-Andrei Teodoru – Membru al Academiei Bârlădene. Poeme cu 58 de gravuri originale de Theodor Kiriakoff-Suruceanu.
Editura Sfera, Bârlad, 2015. 143 p.



Radu Belcin – Flavia Pitiş. Faces & Traces.



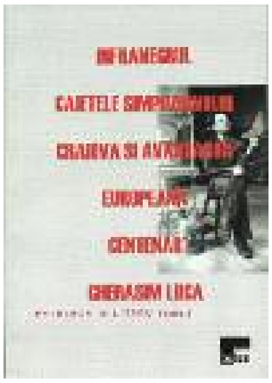
Editura Vellant, Colecţia „cărţi însemnate", [Bucureşti], [2012]. 176 p.
Autor: Cosmin Năsui. Texte: Cosmin Năsui, Dorothy Polley, Chaim Efrima, Radu Belcin, Flavia Pitiş.
Design: Cosmin Năsui.

ANTOLOGII

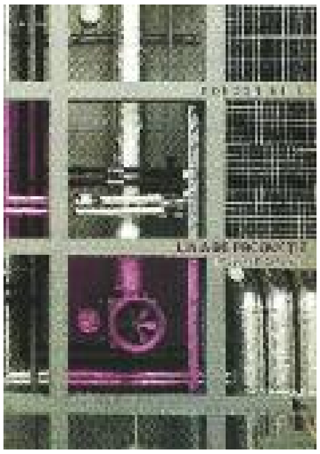
Arta politică contemporană. Perspective critice 2013-2014

Editat de: Mihaela Michailov, David Schwartz, Ionuţ Sociu, Marius-Bogdan Tudor.
Editura Charmides.
Creative commons: Gazeta de artă politică / septembrie 2015. 252 p. Contributori: Mihaela Michailov, David Schwartz, Ionuţ Sociu, Marius-Bogdan Tudor, Veda Popovici, Valentina Iancu, Costi Rogozanu, h.arta, Miruna Runcan, Enikő Vincze, Adrian Schiop, Alice Monica Marinescu, Radu Aldulescu, Florin Bican, Ionuţ Dulămiţă, Laurenţiu Ridichie, Mona Nicoară, Isabel Panek, Jelena Steigerwald, Mihai Istrate, Mihai Bimbai, Margareta Adam, Marcel Dumitru, Maria Achim, Ileana Ardelean, Maria Manole, Mihai Andrei Leaha, Cristina Eremia, Katia Pascariu, Alexandru Potocean, Andrei Şerban, Andrei Sever Bârzan, Andreea Eşanu.
Desene: Cătălin Rulea, Laurenţiu Ridichie, Adrian Newell Păun.
Grafica: Cătălin Rulea.
Traduceri: Marius-Bogdan Tudor

Infranegrul. Caietele simpozionului „Craiova şi avangarda europeană"
Ediţia I: Centenar Gherasim Luca, 6 – 7 dec. 2013.
Editura Aius, Colecţia „avangardă & transdisciplinaritate", [Craiova], 2013. 200 p.
Coordonator: Petrişor Militaru. Cuvânt înainte: Petrişor Militaru.
Texte: Cătălin Davidescu, Petre Răileanu, Emil Nicolae, Nicolae Tzone, Florin Colonaş, Ionel Buşe, Isabel Vintilă, Alexandru-Ovidiu Vintilă, Maria Tronea, Roxana Ilie, Marius Cristian Ene, Ştefan Bolea, Igor Mocanu, Maria Dinu, Anca Şerban, Luiza Mitu, Petrişor Militaru. Inserturi: Gherasim Luca, Nadine Krainik. Performance: Irinel Anghel. Fotografii: Simona Andrei.
Coperta: Gabriel Giodea.
Design: Anemona Andrei.

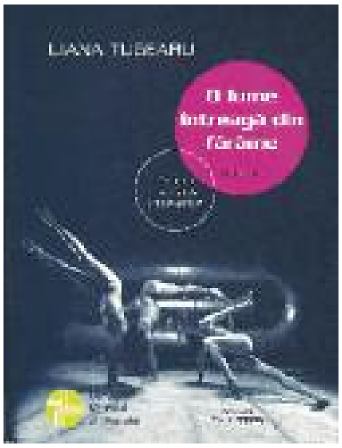


Linia de producţie. Lucrând cu arta



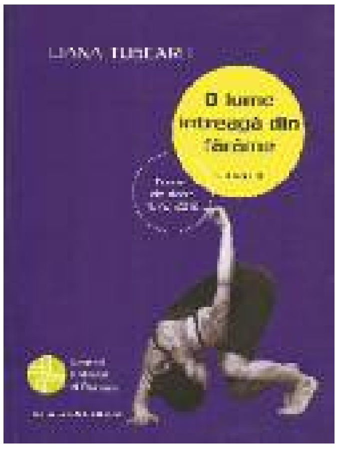
Autor: Bogdan Ghiu.
Editura Tact, Colecţia „Atopos”, Cluj-Napoca, 2014. 535 p.

O lume întreagă din fărâme. Cronici de dans 1972-2012, Volumul I



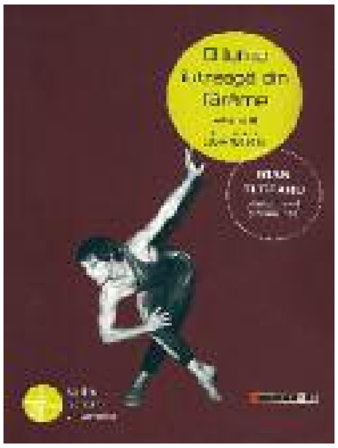
Autoare: Liana Tugearu. Centrul Naţional al Dansului Bucureşti, C.N.I. Coresi, [Bucureşti], [2012]. 451 p.
Ediţie îngrijită de Vava Ştefănescu.
Cuvânt înainte: Marina Constantinescu.
În loc de prefaţă: Vivia Săndulescu. Inserări în text: Marina Constantinescu, Costin Tuchilă.
Design: Corina Gabriela Duma.

O lume întreagă din fărâme. Cronici de dans 1972-2012, Volumul II



Autoare: Liana Tugearu. Centrul Naţional al Dansului Bucureşti, C.N.I. Coresi, [Bucureşti], [2012]. 454 p.
Ediţie îngrijită de Vava Ştefănescu.
Cuvânt înainte: Marina Constantinescu.
În loc de prefaţă: Vivia Săndulescu. Inserări în text: Marina Constantinescu, Costin Tuchilă.
Design: Corina Gabriela Duma.

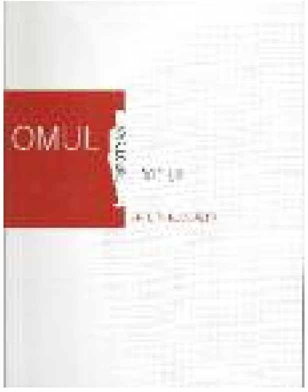
O lume întreagă din fărâme. Ioan Tugearu – „dansul, visul şi viaţa mea”. Volumul III



Coordonatoare: Liana Tugearu.
Editori: Centrul Naţional al Dansului Bucureşti, Eikon, Bucureşti, 2015. 413 p.
Coordonatoare de proiect: Vava Ştefănescu.
Postfaţă: Monica Pillat.
Texte: Ramon Patino, Enrique Sanchez Pedrote, Tomaz Ribas, J. Forlacroix, Grigore Constantinescu, Ada Brumaru, A. Ross, Tea Preda, Antonio Fernandez, Liana Tugearu, Edgar Elian, Adrian Dohotaru, Luminiţa Vartolomei, M. Galatova, George Popa, Viorel Cosma, Raluca Ianegic, Gabriela Boeriu, Nicolae Spirescu, Nina Cassian, Alfred Hoffman, Adina Cezar, Emilia Enache, Viorel Creţu, Carmen Stoianov, Petre Codreanu, Paul Antipa, Gabriel Negry, Costin Tuchilă, Vivia Rusu, Ioan Tugearu, Ana Maria Pop, Dan Ungureanu, Grid Modorcea, Livia Manian, C. Eugen, Vali Dumitrescu, Alfred Kulhanek, Karl Rück, Mitiţă Dumitrescu, Marina Constantinescu, Dan Brezuleanu, Mihaela Giurgiu, Bebe Draia, Ştefan Lăpuşan, Răzvan Cernat, Nataşa Trifan, Aurelia Lăpuşan, Aliss Popescu, Dan Precup, Violeta Vlaş, Traian Vlaş, Elena Colesnicenco, Mircea Crăciun, Ion Parhon, Carmen Popescu, Nicoleta Radu, Sanda Anghelescu, Maria Laiu, Bogdan Guţă, Anca Rotescu, Saviana Stănescu, Gabriela Hurezean, Adrian Mihalache, Irina Coroiu, Felicia Mihali, Sandra Evertz, Beate Lange, Dumitru Avakian, Mihai-Alexandru Canciovici, Natalia Balaşova, Tatiana Sah-Azizova, Elena Retunskaia, Claudiu Ionescu, Dan Stanca, Diana Dragoş, Horst Koegler, Monica Pillat, Anca Florea, Bedros Horasangian, Octavian Saiu, Ana Maria Munteanu, Carmen Chihaia, Alexandru Petrovici, Georgiana Voineagu, George Tolvai, P. Marinescu, Eveline Păuna, Doina Moga, Tudor Lavric, Nicolae Creţu, Radu Rupea, Eugen Comarnescu, Rodica Mandache, Pandi Bello, Roxana Deaconu, Maria Mărgineanu, Irina Constantinescu, Ana Barton, Adriana Fianu.
Traduceri: Ruxandra Rusescu, Liana Tugearu, Codruţa Cruceanu, Adriana Micle, Pavel Mircea Florea, Cristiana de Hillerin, Alexandru Schneider.
Fotografii: Mihail Cratofil, Ioan Aldy, Gabriel Bugnar.
Design: Corina Gabriela Duma.

CATALOAGE

Arte în Bucureşti. Omul împotriva vieţii.
Ediţia a VI-a. 9 septembrie – 9 octombrie 2015.



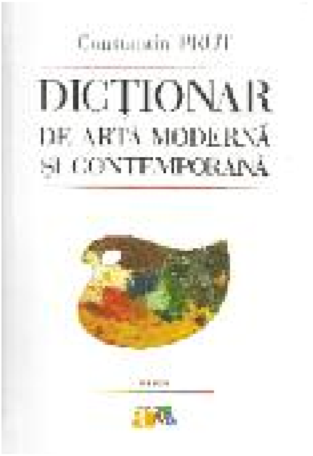
Editor: Uniunea Artiştilor Plastici din România. UNArte, [Bucureşti], 166 p. Texte: Alexandra Titu, Petru Lucaci, Patricia Teodorescu, Reka Csapo Dup, Marius Burhan, Aurel Vlad, Cristina Bolborea, Dorina Horătău, Mihaela Lazăr. Artişti: Nicolae Comănescu, Cătălin Bădărău, Mitoş Micleuşanu, Elena Copuzeanu, Romana Mateiaş, Ion Bitzan, Darie Dup, Tiberiu Mihail Cimpoieru, Ciprian Ciuclea, Ştefan Constantinescu, Mihail Coşuleţu, Călin Dan, Suzana Dan, Teodor Graur, Ion Grigorescu, Cosmin Haias, Aurora Kirâly, Iosif Kirâly, Petru Lucaci, Răzvan Mihalachi, Sorin Oncu, Romelo Pervolovici, Marilena Preda Sânc, Simona Tănăsescu, Alexandra Tudosia, 2 Meta, Alin Carpen, Adrian Ilfoveanu, Wanda Mihuleac, Radu Nastasia, Ciprian Paleologu, Blanca Pop, Gheorghe Rasovszky, Mircea Roman, Mihaela Tarhuna, Ionuţ Ştefan, Patricia Teodorescu, Bogdan Achimescu, Anca Boeriu, Mihai Chitu, Raluca Ilaria Demetrescu, Florin Ianas, Cosmin Paulescu / Cozo, Ioan Augustin Pop, Ana Petrovici Popescu, Sever Petrovici Popescu, Elena Scutaru, Marcel Scutaru, Aurel Vlad, George Zărnescu, Marian Zidaru, Victoria Zidaru, Ionuţ-Theodor Barbu, Marius Burhan, Ilie Duţă, Suzana Fântânariu, Dragoş Gheorghiu, Marin Gherasim, Costel Iacob, Ehab Al Lithawy, Dragoş Lupu, Bogdan Mateiaş, Florin Mocanu, Vasile Mureşan / Murivale, Liviu Nedelcu, Vasile Pop Negreşteanu, Lucian Spătaru, Ramona Şlug, Mirela Trăistaru, Roxana Trestioreanu, Corneliu Vasilescu, Paula Barbu, Miruna Budişteanu, Adrian Buzdugă, Daniel Crăciun, Elena Dăscălescu, Loredana Dragne, Raluca Ghideanu, Gabriel Kelemen, Enric Matei, Daniela Mihai, Florin Mihai, Filip Mihail, Dragoş Neagoe, Veronica Negrilă, George Păunescu, Gabriela Russu, Georgina Andreescu, Marijana Biţulescu, Cristina Bolborea, Lucian Butucariu, Sergiu Chihaia, Vladimir Cioroiu, Georgiana Cozma, Athena Dumitriu, Melania Victorina Florescu, Dorina Horătău, Ovidiu Ionescu, Lucia Lobonţ, Tudor Matache, Adela Bonaţ Mărculescu, Nicolae Moldovan, Claudia Muşat, Aniela Ovadiuc, Andrei-Alexander Pop, Marlena Pop, Dan Popovici, Radu Popovici, Alexandra-Andreea Rusu, Ilie Rusu, Viorica Slădescu, Ioana Stelea, Ileana Ştefănescu / Ile Ştefi, Valentina Ştefănescu, Mihaela Vezentan, Lila Passima, Ciprian Buzilă, Raluca Diaconescu, Mihaela Dobra, Codina-Elena Duşoiu, Dan Adrian Ionescu, Roxana Mihaly, Andra Raicu.
Fotografii: Tudor Cucu, Bogdan Mateiaş.
Layout: Romana şi Bogdan Mateiaş.

Péter Szabó. The Old, The New and The End

Last Archive, Tranzit.ro/București, Iași, Idea Design & Print, Cluj, 2014. 78 p., Ediție bilingvă.
Texte: Vlad Basalici, Péter Szabó, Raluca Voinea, Ovidiu Gherasim-Proca, Cosmin Ilie.
Fotografii: Eduard Constantin.
Traduceri: Raluca Voinea. Design. Eduard Constantin.

DICȚIONARE

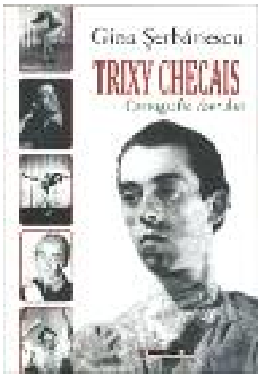
Dicționar de artă modernă și contemporană



Autor: Constantin Prut. Ediția a III-a revăzută și adăugită.
Editura Polirom, Colecția de artă, Iași, 2016. 529 p.

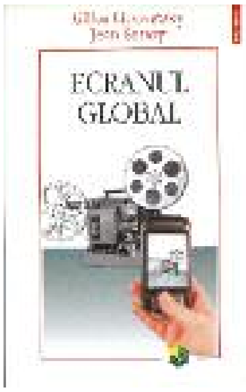
MONOGRAFII

Trixy Checais. Cartografia zborului
Autoare: Gina Șerbănescu. Volum cu 40 de ilustrații fotografice și plastice.
Editura Eikon & Centrul Național al Dansului București. București, 2015. 108 p.



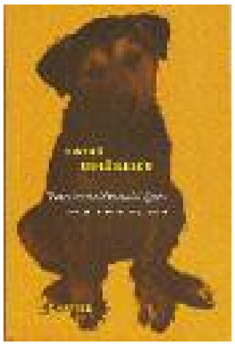
STUDII

Ecranul global. Cultură, mass-media și cinema în epoca hipermodernă



Autori: Gilles Lipovetsky, Jean Serroy.
Traducere: Mihai Ungurean.
Editura Polirom, [Colecția „Plural M – idei contemporane"], [Iași], 2008. 334 p.

Povestea maidanezului Leuțu. Despre noua ordine domestică și criza omului

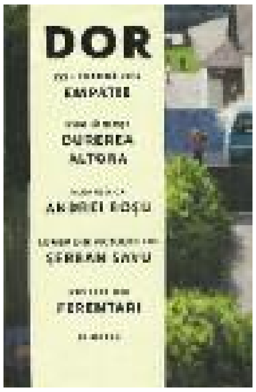


Autor: Vintilă Mihăilescu.
Editura Cartier, Colecția „Cartier antropologic", [Chișinău], [2013]. 172 p.
Design: Vitalie Coroban.

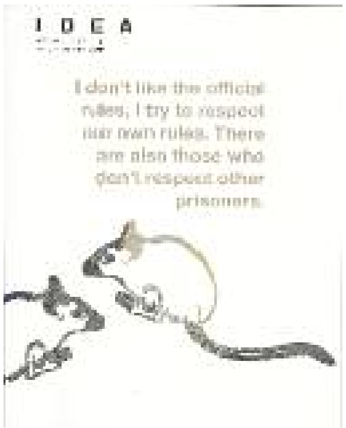
REVISTE

Decât o Revistă
#21 toamnă 2015.

Temă: „Empatie".
Texte: Cristina Lupșa, Ana Maria Ciobanu, Sandra Rodriguez, Aris Angelis, Dejan Petrović, Lavinia Gliga, Leslie Jamison, Stephanie Phillips, Ioana Burtea, Andrei Roșu, Ana Lodroman, Mihnea Mihalache-Fiastru, John Freeman, Șerban Savu, Ani Sandu, Oana Sandu, Gabriela Pițurlea.
Ilustrații: Cristina Barsony, Ioana Șopov, Cami Dobrin, Paula Rusu, Șerban Savu.
Fotografii: Alex Gâlmeanu, Mihnea Mihalache-Fiastru, Ani Sandu, Andrei Pungovschi, Alexandra Dincă, Mircea Reștea.
Traduceri: Cecilia Laslo, Anca Bărbulescu.

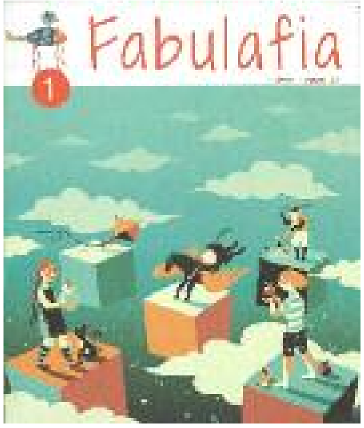


Idea. Artă + societate. #48 / 2015



Arhiva: Uniunea Artiștilor Plastici din România – elemente pentru un studiu de caz.
Texte: Magda Radu, Petru Lucaci, Raluca Voinea, Igor Mocanu, Magda Predescu, Timotei Nădășan, Miklos Onucsan, Adrian Guță, Daria Ghiu, Simona Dumitriu, Adrian Schiop, Iulia Popovici, Anna Smolak, Cristian Rusu, Diana Marincu, Vlad Basalici, Péter Molnár, Dóra Hegyi, Sándor Hornyik, Aleksandra Kędziorek, Zsuzsa László, Franciska Zólyom, Ovidiu Țichindeleanu, Walter Mignolo, Madina Tlostanova, Clémentine Deliss, Jette Standahl, Alexandru Polgár, Enikő Vincze, Hajnalka Harbula, Simona Ciotlăuș, Vlad Mureșan. Lucrări: Liliana Basarab, Tuomo Väänänen, Ana-Maria Machedon.
Traduceri: Raluca Voinea, Ovidiu Țichindeleanu.

Fabulafia. #1 septembrie – decembrie 2015. 32 p.



Texte: Victoria Pătrașcu, Laura Grünberg, Iulia Iordan, Florin Bican, Maria Pîrvescu, Adina Rosetti, Adina Popescu.
Ilustrații: Cristiana Radu, Zelmira Szabo, Maria Surducan, Stela Lie, Silvia Olteanu, Raluca Anghel, Nura El-Sayed.
Grafic design: Silvia Olteanu.

INFO ART

DECEMBRIE 2015 – MARTIE 2016

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA

BUCUREŞTI

Aiurart Contemporary Art Space
Str. Lirei 21
www.aiurart.ro

Mihai Coşuleţu – „Situri" – pictură
Curatoare: Simona Vilău
14.10.2015 – 21.01.2016

Anaid Art Gallery
Str. Slobozia 34
www.anaidart.ro

Anca Poteraşu Gallery
Str. Plantelor 56
www.ancapoterasu.com

Matei Bejenaru – „Paşii cuvintele şi obişnuitul"
Curatoare: Anca Mihuleţ
12.02. – 20.03.2016

Zoltán Béla – „L'espace ventriloque"
Curatoare: Ioana Mandeal
24.03. – 30.04.2016

AnnArt Gallery
Str. Paris 39
www.annartgallery.ro

„artZoom"
Artişti: Ştefan Câlţia, Dorin Creţu, Vladimir Şetran, Ioana Şetran
24.02. – 08.03.2016

Vladimir Şetran – „Cahiers du Cinema" – desen, pictură, mixed-media
24.03. – 09.04.2016

Art Yourself Contemporary Art Gallery
Str. Clucerului 88
www.artyourselfgallery.ro

Cristina Lefter – „Drippingmorphosis" – pictură
22.01. – 16.02.2016

„Balcanii în parafraze fotografice – BULB" – fotografie
18.02. – 29.02.2016

Antal Vasarhely – „Geometrii sacrale" – grafică
Cristina Iliescu – „Articulări" – sticlă, lemn, metal
03.03. – 22.03.2016

ATELIER 030202
Str. Sfânta Vineri 11 (Sala Nouă a Teatrului de Comedie)
www.atelier030202.blogspot.com

Cristian Sida – „Martori"
Curator: Mihai Zgondoiu
25.11. – 25.01.2016

Mihai Ciplea – „Numinous"
Curator: Mihai Zgondoiu
24.02. – 21.03.2016

Galeria DIALOG / Centrul Cultural „Mihai Eminescu"
Primăria Sectorului 2

„Spirit şi solidaritate, opţiuni expoziţionale întru amintirea lui Dan Hăulică"
Artişti: Horia Bernea, Ion Alin Gheorghiu, Geta Brătescu, George Apostu, Ion Nicodim, Aurel Cojan, Wanda Sachelarie Vladimirescu, Vasile Gorduz, Marin Gherasim, Ovidiu Maitec, Georgeta Năpăruş, Ion Pacea, Constantin Flondor, Mircea Spătaru, Neculai Păduraru, Silvia Radu, Ilie Boca, Constantin Blendea, Sultana Maitec, Alexandru Păsat, Adriana Popescu, Simona Runcan, Virgil Scripcariu, Paul Vasilescu, Viorel Mărginean, Horia Damian, Constantin Blendea, Adriana Blendea
Curatoare: Ruxandra Garofeanu
17.09.2015 – 01.02.2016

Mihai Cismaru – pictură
Curatoare: Ruxandra Garofeanu
18.02. – 24.03.2016

Elite Art Gallery
Str. Academiei 15

„THROUGH TIME"
Evenimentul inaugurează sediul nou al galeriei
Artişti: Brânduşa Bontea, Gabriela Culic, Alexandru Papuc, Mihail Voicu.
14.01. – 30.01.2016

„IN reality"
Artişti: Bogdan Alexandru, Daniela Donţu, Adelina Gavrilă şi Nadejda Lungu
9.02. – 18.02.2016

„Identităţi"
Programul „Tinere Talente 2016"
Organizator: Fundaţia „Principesa Margareta a României"
22.02. – 03.03.2016

Corneliu Drăgan Târgovişte – „Emoţia Balcicului" – acuarelă
07.03. – 21.03.2016

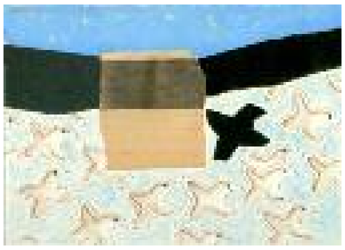
Galeria Galateca
Str. C.A. Rosetti 2-4
www.galateca.ro

„Case ciripite"
16 arhitecţi şi designeri români au creat case pentru păsări, vândute prin *silent auction*, direcţionând bugetul pentru programul educaţional „De-a arhitectura în oraşul meu – 2015-2016"
12.12.2015 – 16.01.2016

„Dada / Brâncuşi"
O (re)citire de Dan Mircea Cipariu & Mihai Zgondoiu
26.02. – 02.04.2016

IVAN Gallery
Str. Dr. Dimitrie Grecescu 13
www.ivangallery.com

Geta Brătescu – „Invocation of the Drawing" – grafică
16.10.2015 – 09.01.2016



Cristina David – „Between the total of facts in my life and the sum of my works doesn't exist a bijective function" – fotografie, video
20.01. – 12.03.2016

Galeria „Mihai Nicodim"
Palatul Cantacuzino, Calea Victoriei 141, etaj I
www.galerianicodim.ro

„Layers"
Artişti: Maxim Liulca, Serban Savu, Vlad Olariu, Norbert Filep
14.01. – 27.02.2016

Alexandru Niculescu – „6 Rooms"
03.03. – 16.04.2016

Galeria MOBIUS
Str. Mendeleev 2

Anna Khodorkovskaya – „How deep is your Art ?”
Curator: Eugen Rădescu
11.03. – 08.04.2016

ODEON Gallery
Proiect sprijinit de Dana Art Gallery
Calea Victoriei 40-42
www.danaartgallery.ro

„Colecţia Dana Art Gallery”
Artiști: Adriana Vasile, Adrian Preda, Ana Petrovici Popescu, Andreea Rus, Angela Szabo, Antoaneta Zoltan, Bogdana Contraș, Cornelia Gherlan, Dominic Vîrtosu, Daniela Zbârcea, Dan Isăilă, Daniel Crăciun, Delia Orman, Eugen Vasile Iovan, Franz Gallo, Gabriela Aniței, Iulia Morcov, Marie Hélène Fabra, Silvia Trăistaru, Vasile Tolan
11.12.2015 – 31.01.2016

Andreea Rus – „Axis Mundi” – pictură
02.04. – 24.04.2016

Metropolis Art Centre – Dana Art Gallery
Str. Grigore Alexandrescu 89-97

Samir Mihai Văncică & Maia Ştefana Oprea – „Primum Mobile”
18.01. – 12.02.2016

Alina Gurban – „Tectonica cuplului” – pictură
21.02. – 13.03.2016

„Trans(a)gresări ironice”
Concept: Daniela Frumuşanu
15.03. – 15.04.2016

SENSO
Bd. Unirii 15
www.sensotv.ro

„Arta decorativă”

Artişti: Anca Boeriu, Aniela Ovadiuc, Arina Ailincai, Cela Neamţu, Cristina Bolborea, Costel Iacob, Dan Băncila, Daniela Făiniş, Dionisie Popa, Manuela Botiş, Sanda Bucur, Lucian Butucariu, Nicolae Moldovan, Dumitru Traian Tili, Mihai Ţopescu
12.2015 – 03.02.2016

Dan Constantinescu – „Pictograme” – pictură
16.03. – 08.04.2016

SUPRAINFINIT Gallery
Fabrica Sinatex, Str. Popa Nan 82, etaj 2
www.suprainfinit.com

„Adrian Dan's muscle Breach”
18.02. – 01.04.2016

tranzit.ro/bucurești
Str. Gazelei 44
www.ro.tranzit.org

Giles Eldridge – „Ce se întâmplă dacă nu se întâmplă nimic”
21.12.2015 – 31.01.2016

Crina Marina Morteanu, George Vasilescu – „Urban_Roma” – fotografie
10.02. – 22.02.2016

„Seară de poveşti rome”
Parte a proiectului „Poveşti nespuse – Untold Stories”
19.02.2016

VICTORIA ART CENTER
Calea Victoriei 12 C (lângă Biserica Zlătari)
www.artvictoria.ro

Bandalac 2005-2015 – „Întâlnire cu Sfinxul”
Sound & music performance: Amelia Stoicescu – soprană, Laura Marin – Mezzo soprană, Ana Badică – pian
09.12.2015 – 13.01.2016

„Nature V2.0 Nucleu 0004” – artă contemporană
Artişti: Lia Bira, Roberta Curcă, Doamna Dia, Florin Frăţică, Irina

Maria Iliescu, Kiki Muhuţă, Bogdan Olaru, Marina Oprea, Maciej Rerek, Rio Rio, Alexandra Terzi, Vangjush Vellahu
Coordonatori: Gabriela Mateescu, tăitzel ticălos
20.01. – 20.02.2016

„I know you”
Artişti: Ioana Stanca, Beniamin Popescu, George Cristea, Răzvan Boar

04.03. – 12.04.2016

ZORZINI Gallery
Piaţa Naţiunilor Unite, Str. Sfinţii Apostoli 44, Corp A, etaj 3
www.zorzinigallery.com

Dan Măciucă – „Resonance by Three Cardinal Points”
20.11.2015 – 30.01.2016

418 Contemporary Art Gallery
Intrarea Armaşului 12, et. 2
www.418gallery.com

Vincenţiu Grigorescu – „Le Tele” – pictură
Curatoare: Valentina Iancu
25.11.2015 – 20.03.2016

Centrul Cultural al Municipiului Bucureşti – Gabroveni / ARCUB
Str. Lipscani 84-90

„TZARA. DADA. ETC: 100 de ani Dadaism”
Colecţia Emilian Radu
Coordonator: Erwin Kessler
05.02. – 26.04.2016

Centrul Cultural „Palatele

Brâncoveneşti”
Str. Valea Parcului 1, Mogoşoaia
www.palatelebrancovenesti.ro

Martha Bibescu
Curatori: Oana Marinache, Cristian Gache
31.01. – 28.02.2016 / Palat

Alexandru Nancu – „Spaţiul imaginării” – arte vizuale
Curatoare: Luiza Barcan
05.03. – 10.04.2016 / Cuhnia

Camelia Ionescu Popa – „Sinonime” – bijuterie, pictură
Curatoare: Mădălina Mirea
05.03. – 30.03.2016 / Foişor

Muzeul Naţional de Artă Contemporană
Str. Izvor 2-4, Palatul Parlamentului, Aripa E
www.mnac.ro

Livu Stoicoviciu – „Oraşe imaginate”
Moderator şi curator: Călin Dan
Coordonatori MNAC: Sandra Demetrescu, Attila Kim
26.11.2015 – 27.03.2016

„Above the weather (2015)” – performance
31.01.2016

„Sunt omul invizibil” / „Punctul alb şi cubul negru”
Artişti: Michele Bressan, Andreea Ciobîcă, Norbert Costin, Cătălin Ilie, Alex Mirutziu, Pär Andersson, Esra Oezen, Cristian Rusu
Impuls curatorial: Anca Verona Mihuleţ
Răpuns: Diana Marincu
Coordonatori MNAC: Mălina Ionescu, Attlia Kim
19.02. – 10.04.2016

Anna Konik – „În acelaşi oraş, sub acelaşi cer....”
Curatoare: Suzana Dan
Coordonatori MNAC: Cerasela Barbone, Attila Kim
26.11. – 10.04.2016

„Colecţia ca arhivă” – Mihai Sârbulescu
Moderator: Adrian Guţă
Coordonatori: Adriana Oprea, Irina Radu, Attila Kim
11.03.2016

„Colecţia ca arhivă” – Darie Dup
Moderator: Adrian Guţă
Coordonatori: Adriana Oprea, Irina Radu, Attila Kim
16.03.2016

Muzeul Naţional al Ţăranului Român
Şoseaua Kiseleff 3
www.muzeultaranuluiroman.ro

Elena Minodora Tulcan – „Retrospectivă” – sticlă, desene
24.03. – 17.04.2016

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

Strada Băiculești Nr. 29, București 1
Tel/fax: (021) 6673360 / 0742833023

+ CULORI ULEI EXTRAFINE

+ CULORI TEMPERA CONCENTRATE

+ CULORI TEMPERA FINE

+ CULORI ACRILICE

+ ACUARELA

+ GUAȘE

+ TEMPERA PENTRU ELEVI

+ GRUND PENTRU PICTURĂ

+ CREIOANE PENTRU INSCRIPTIONAT

+ ESENTA PETROL PENTRU PICTURĂ

+ ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

+ ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

Uniunea Artiștilor Plastici din România

CLUJ NAPOCA

Muzeul de Artă Cluj Napoca
Piaţa Unirii 30
www.macluj.ro

Hermina Csata – „Topografii afective"
10.12.2015 – 10.01.2016

„Salonul de artă"
Expoziţia Filialei UAP Cluj
17.12.2015 – 10.01.2016

„Războiul în afişul polonez"
Colecţia Krzysztof Dydo
21.01. – 21.02.2016

„World Press Cartoon" – caricatură
Selecţie din Festivalul „World Press Cartoon"
27.01. – 21.02.2016

Gabriela Bica – „Recurs la peisaj – pictură
28.01. – 21.02.2016

Radu Pulbere – „Rătăcirile trupului" – pictură
25.02. – 27.03.2016

„Nexus"
Expoziţie de grup a artiştilor Filialei UAP Timişoara
Curator: Viorel Cosor
03.03. – 27.03.2016

Horvath László – „Vernisaje" – fotografie
Curator: Florin Gherasim
02.03. – 20.03.2016

QUADRO
Str. Napoca 2-4, et. I, ap. 64
www.galeriaquadro.ro

„Salon pestriţ 3"
Expoziţie cu vânzare deschisă din 14.01.2016

FABRICA DE PENSULE / spaţiu de artă contemporană
Str. Henri Barbusse 59-61
http://www.fabricadepensule.ro

Galeria Plan B (et. III, parter)
http://www.plan-b.ro

„Cele mai frumoase cărţi itinerante" – albume şi cărti de artist
Selecţie din Concursul „Cele mai frumoase cărţi"
17.12.2015 – 19.01.2016

Răzvan Anton şi Ciprian Mureşan – „Unu şi multiplu"
Atelier deschis
Coordonatoare: Diana Marincu
25.01. – 29.01.2016

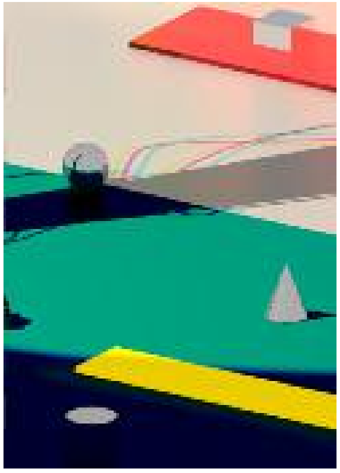
Lateral Art Space (et.I, curte)
www.lateralartspace.com

„The Quiet Corner" – pictură
Artişti: Teodora Axente, Dragoş Bădiţă, Robert Fekete, Ioana Iacob, Mirela Moscu, Sergiu Toma
19.03. – 19.04.2016

Spaţiul Superliquidato (et. III)

„UV Index"
Curatori: Yoshi Sodeoka, Johnny Woods, Rea McNamara
10.12.2015 – 31.01.2016

George Crîngaşu – „Artefactual Persistence"
19.03. – 15.05.2016



GALAŢI

Muzeul de Artă Vizuală Galaţi
Str. Domnească
www.mavgl.ro

Zamfir Dumitrescu – pictură
14.01. – 14.02.2016

Raluca Gherghinoiu şi Valentin Neacşu – „Babilon" – pictură
18.02. – 18.03.2016

Sergiu Dumitrescu – „In memoriam"– pictură (1954-2016)
07.03. – 07.04.2016

„Confesiuni" – tapiserie, sculptură, pictură / sticlă
Artiste: Cella Neamţu, Silvia Radu, Maria Constantinescu
18.03. – 18.04.2016

IAŞI

DANA Art Gallery
Str. Prof. Cujbă 17
www.danagallery.ro

Marinela & Claudiu Ciobanu – „Logos" – pictură
07.03. – 31.03.2016

SFÂNTU GHEORGHE

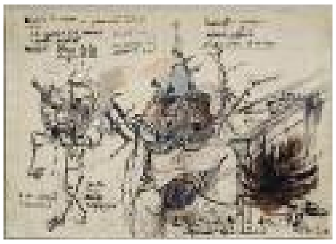
MAGMA – Contemporary Art Space
Piaţa Libertăţii 2
www.magmacm.ro

„SIMULTAN – Retrospectiv"
Iniţiatori: Kosma Levente, Antal Huba, Alin Rotariu, Sorin Vreme, Szőke Szilárd
12.03. – 08.04.2016

SIBIU

Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Naţional Brukenthal

Ştefan Bertalan – „Emigrarea interioară"
Curator: Erwin Kessler
10.02. – 03.04.2016



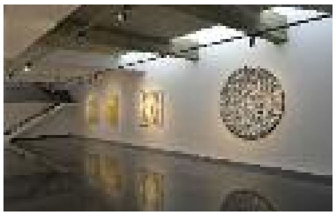
Sorina Ţibacov şi Leontin Ţibacov – „Work in progress" – pictură, ceramică, instalaţii
Curator: Robert Etrebeli
03.03. – 28.04.2016

Octavian Smigelschi – „Smigelschi 150" – pictură
Curator: Alexandru Constantin Chiuţă
Coordonatoare MNB: Daniela Moroşan
21.03. – 29.05.2016

TIMIŞOARA

JECZA Gallery
Calea Martirilor 51/45
www.jeczagallery.com
jeczagallery.blogspot.com

Amelie Grözinger & Molnar Zoltan
18.12.2015 – 18.02.2016



„PROLOG alb"
Artişti: Paul Gherasim, Constantin Flondor, Ion Grigorescu, Horea Paştina, Matei Lăzărescu, Mihai Sârbulescu
19.03. – 19.04.2016

Traian Chereches – „Catapetesme" – pictură
19.03. – 19.04.2016

CALPE Gallery
Str. Hector 1, Bastion Theresia, corp D
www.calpegallery

Maria Mraz, Francisc Mraz – „Tatăl şi fiii"
01.02. – 12.02.2016

Galeria CĂLINA
Str. Mărășești 1-3
www.calina.ro

„An Archive of Longings (chapter 1)" / "Notes on reconstruction"
Curatoare: Liviana Dan
22.01. – 26.02.2016

Aurora Király – „Reality check"
Curatoare: Liviana Dan
04.03. – 09.04.2016

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN DECEMBRIE 2015 – FEBRUARIE 2016

ACCADEMIA DI ROMANIA
Piazza José de San Martin, 1 Roma
www.accadromania.it

„Brâncuşi între contemporanii săi şi posteritatea operei"
Aniversarea a 140 de ani de la naşterea lui Constantin Brâncuşi
Conferinţă: Grigore Arbore Popescu
Film documentar: Cornel Mihalache
19.02.2016

ICR BEIJING
Galaxy SOHO
Corp A, 10125-10127, Aleea Xiao Paifang, nr. 7A, Districtul Dongcheng
http://www.icr.ro/beijing/

„Inegalabilul Constantin Brâncuşi – Calea Sacră de la Târgu Jiu"
Eseu: Constantin Lupeanu
Coordonare: Antonina Dragne-Ciuceanu
Film documentar: Cornel Mihalache
20.02.2016

Monica Călin – „Icoane bizantine"
20.02. – 27.02.2016

ICR BERLIN
Reinhardtstr. 14
www.rki-berlin.de

„Faţetele hiperconectivităţii"
Artişti: Darie Dup, Vlad Basarab, Franz Galo, Gabriel Brojboiu, Georgiana Cozma, Adrian Moise, Irinel Moldoveanu, Marina Antoniu
Curatoare: Simona Antoniu
08.01. – 05.02.2016

Silviu Gheţie – „Stop cadru" – fotografie
12.02. – 04.03.2016

ICR BRUXELLES
07 Rue Gabrielle/Gabriellestraat 107 B-1180
www.icr.ro/bruxelles/

„Tristan Tzara – Omul Aproximativ"
Muzeul de Artă Modernă şi Contemporană din Strasbourg
Comisar general: Serge Fauchereau
Consilier ştiinţific: Henri Béhar
23.09.2015 – 17.01.2016

„Brâncuşi"
140 de ani de la naştere
19.02.2016

Ovidiu Simionescu – „Earth Forces" – sculptură
Parte dintr-un proiect de şase expoziţii
17.02. – 12.03.2016

„Espace Intermédiaire"
Rezidenţă de cercetare: Toma Bărbulescu, Teodora Cosman, Adela Giurgiu, Ioana Iacob
04.03 – 31.03.2016

ICR BUCUREŞTI
Aleea Alexandru 38
www.icr.ro

Cornel Brad – „Interludii în cheie fotografică"
02.03. – 28.03.2016

ICR BUDAPESTA
Izsó utca 5, 11 46
www.icr.ro/budapesta/

„Maeştri ai picturii româneşti"
Colecţia Lucian Pop
15.02. – 30.04.2016

ICR BUDAPESTA / FILIALA SEGHEDIN
6720 Szeged, Dugonics tér 2
www.icr.ro/seghedin

Ioan Nyistor – „Rememorare" – pictură, grafică. Seria Artişti plastici români în Ungaria
01.02. – 02.04.2016

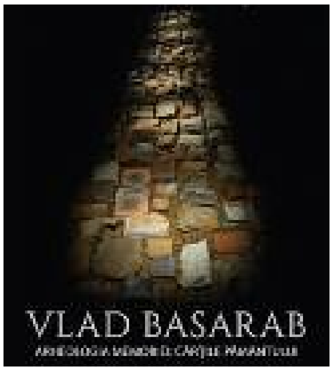
„Brâncuşi şi Brâncuși" - 140 de ani de la naşterea artistului
Prelegere: Krisztina Passuth
Film documentar: Cornel Mihalache
19.02.2016

ICR CHIŞINĂU
Str. Vlaicu Pârcălab 39
www.icr.ro/chisinau

„Gellu Naum şi suprarealismul românesc"
14.01. – 12.02.2016

„Constantin Brâncuşi – Pasărea măiastră"
24 de banere în galeria La Rond
19.02. – 18.03.2016

Vlad Basarab – „Arheologia Memoriei: Cărţile Pământului"
25.03. – 17.04.2016



ICR ISTANBUL
Siraselviler Cad. 21, Taksim, Beyoglu
www.icr.ro/istanbul

„Ziua Brâncuşi"
Conferinţă: Dalila Özbay
Film documentar: Cornel Mihalache
19.02.2016

„Haute couture / haute culture" – fotografie, modă, film
Artist: Ion Barbu
26.03.2016

ICR LISABONA
Rua Dr. António Cândido, nº 18
www.icr.ro/lisabona

„Promisiuni Estice"
Artişti: Vlad Berte, Ioan Popdan, Dan Beudean, Szilard Gaspar, Dan Maciucă
10.12. – 22.01.2016

Andrei Răuţu – „Ruine romantice" – fotografie
Filme: Andrei Răuţu
11.02. – 29.02.2016

ICR LONDRA
1 Belgrave Square, SW1X 8PH
www.icr-london.co.uk

„Brâncuşi: o perspectivă britanică"
Participanţi: Sanda Miller, Eric Shane, Jonathan Vernon, Bruno Wollheim
Film documentar: Bruno Wollheim, Christopher Swayne
19.02.2016

„Found.Lost.Found" – design bijuterie
Artişti: Ioana Ardelean, Maria Otilia Mihalcea, Adelina Petcan, Andreia Gabriela Popescu
Curator: David Sandu
19.02. – 23.02.2016

Cornel Brad – „Interludii în cheie fotografică"
03.03. – 15.05.2016

ICR MADRID
Plaza de la Lealtad, 3, entreplanta dcha
www.icr.ro/madrid

Iulian Zâmbrean – „Limbo" – fotografie
10.12.2015 – 09.01.2016

„ARCOmadrid" – Geta Brătescu şi Iulia Toma
Participarea Galeriei Ivan
24.02. 0 28.02.2016

„Constantin Brâncuşi" – film, conferinţă. Proiecţie video: Brancusi filmé (1922-1939). Conferinţă: Philippe-Alain Michaud
10.03.2016

„Marcel Iancu şi artiştii avangardişti de la revista Contimporanul" – desene, colaje, litografii şi cromolitografii
Artişti: Marcel Iancu, Victor Brauner, Max Hermann Maxy, Hans Mattis Teutsch

Colecţia Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Române
15.02. – 29.04.2016

Francisco González San Agustin – „Danubio” – fotografie
11.02. – 22.05.2016

ICR NEW YORK
200 East 38th Street
www.icrny.org
www.icr.ro/new-york

Roberto Dutesco – „Brâncuşi 140” – fotografie
The Wild Horses of Sable Island Gallery
19.02.2016

Dan Măciucă şi Genti Korini la Volta New York
Târgul Internațional de Artă Contemporană VOLTA New York
Zorzini Gallery și Jecza Gallery
02.03. – 06.03.2016

Teodora Axente – „Cold Lining (Removing the Garb in Mystery)” – pictură
03.03. – 31.03.2016

ICR PARIS
1 rue de l`Exposition
www.icr.ro/paris/

Cristian Ungureanu – „Muzica sferelor. Geometria secretă a picturii europene” – pictură
18.01. – 12.02.2016

„Confluences/te – desene la patru mâini” – desene
50 de artişti români şi francezi
07.03. – 30.03.2016

Gabriela Lupu – „Circulation(s)” – fotografie
26.03. – 26.06.2016

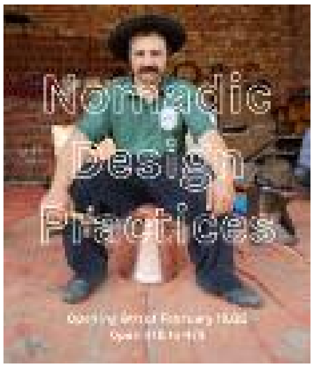
ICR PRAGA
Nerudova 5, Malá Strana
www.icr.ro/praga

Camelia Neagu-Cogălniceanu – „Fragile identity?” – sticlă
ZIBA Prague Glass Experience Museum
Stanislav Libenský Award 2015
21.10.2015 – 03.01.2016

Anca Benera şi Arnold Estefan Programul de rezidenţe *Open Studio* al Academiei de Arte şi Design din Bratislava
Prezentare: *Infrastructuri* la Galeria Naţională Slovacă
09.04. – 17.04.2016

ICR STOCKHOLM
Skeppsbron 20, 111 30
www.rkis.se

„Nomadic Design Practices”
Studioul de design Glimpt



împreună cu meşteşugari romi din România
Artişti: Mattias Rask, Tor Palm, Andrei Georgescu, Helena Hertov
08.02. – 04.03.2016

ICR TEL-AVIV
Shaul Hamelech 8
www.icr.ro/tel-aviv

Mihnea Ghilduş - Masterclass pentru studenții secției Design a Institutului Tehnologic din Holon
05.01. – 10.01.2016

„Cum a fost posibil?” – gravuri şi cărţi obiect
Artişti: Alexandra Baciu, Gheorghiță Galan, Orhan Kamilov, Selime Osmani, Ruxandra Albulescu, Răzvan Anghelache, Srdjan Mikik, Florina Niță, Anca Boeriu, Ioana Ciocan, Ruxandra Albulescu, Dan Dumitru, Laura Niculescu, Daniela Gaie, Iulia Ciocea, Raluca Orza, Dora Marian, Alexandra Chiriță, Alexandra Dinu, Iulia Oprea, Dan Stancu, Constanța Moșoi, Vlad Mavriche
27.01. – 16.02.2016

Dan Reisner – sculptură, desen, instalaţie, fotografie, video
Expoziţie dedicată lui Constantin Brâncuşi
18.02. – 03.03.2016

Szilard Gaspar – sculptură şi performance
Galeria Zorzini participă la Târgul Internațional de Artă Fresh Paint 8
05.04. – 09.04.2016

Malka Inbal – „Expresia corpului” – fotografie
08.03. – 15.04.2016

ICR VARŞOVIA
Ul. Chopina 10
www.icr.ro/varsovia

„Păcatul. Imagini ale păcatului în arta europeană din secolul al XV-lea până la începutul secolului XX”
07.11.2015 – 31.01.2016

Ionuţ Macri – „Omagiu lui Constantin Brâncuşi” – fotografie
15.01. – 15.04.2016

„Imagini din Bucureştiul evreiesc” – fotografie
10.03. – 20.04.2016

ICR VENEŢIA
Palazzo Correr-Campo Santa Fosca, Cannaregio 2214
www.icr.ro/venetia

„Ţările Române şi Europa Răsăriteană în cartografia occidentală a secolelor XVI-XVIII” Palazzo Loredan al Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti din Veneţia
Exponate din patrimoniul Muzeului Judeţean Argeş din Piteşti
01.12.2015 – 01.01.2016

Ana Ponta – „Mitologii Textile” – păpuşi de colecţie
23.01. – 09.02.2016

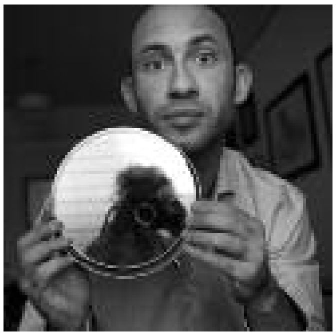
„Omagiu lui Constantin Brâncuşi”
Film documentar: Cornel Mihalache
Prelegere: Aurel Chiriac
19.02.2016

Florian Heredea – „Starea de graţie” – pictură
Curator: Aurel Chiriac
19.02. – 10.03.2016

ICR VIENA
Argentinierstr. 39
www.icr.ro/viena/

„Air-Artist in residence (Krems)” –
Anca Benera şi Arnold Estefan
Galeria IG BILDENDE
17.11.2015 – 10.01.2016

Cornel Brad – „Interludii – în cheie fotografică”
22.01. – 05.02.2016



„Între lumi”
Fotografii şi icoane realizate de Ieromonahul Pantelimon Şuşnea de la Mânăstirea Oaşa
07.02. – 26.02.2016

„Dada / Brâncuşi”
O (re)citire de Dan Mircea Cipariu & Mihai Zgondoiu
18.03.2016

Pascal Gravot Haeberli şi Franz Galo – „Élévation” – fotografie
Artişti fotografiaţi: Florica Prevenda, Gabriela Culic, Ioana Ciocan, Nicolae Comănescu, Gorzo, Mircea Roman, Roman Tolici, Aurel Tar
17.03. – 15.04.2016

revistaarta.ro
mapping
romanian
contemporary
art

COLABORATORI // CONTRIBUTORS

ALEXANDRESCU, SORIN (n. 1937) este profesor de studii culturale şi vizuale la Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Litere, şi director al Centrului de Excelenţă în Studiul Imaginii din cadrul aceleiaşi facultăţi. Trăieşte şi activează în Bucureşti şi Amsterdam.

ALEXANDRESCU, Sorin (n. 1937) is professor of cultural and visual studies at the University of Bucharest, the Faculty of Letters, and director of the Research Center of Excellence in Image Studies at the same Faculty. Lives and works in Bucharest and Amsterdam.

AVRAMESCU, OCTAV este operator cultural în cadrul Asociației „Jumătatea plină" și face parte, alături de Anamaria Pravicencu, din colectivul artistic omonim. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

AVRAMESCU, Octav is a cultural operator for "Jumătatea plină" Association and, together with Anamaria Pravicencu, runs de eponymous artistic collective. He lives and works in Bucharest.

BARCAN, LUIZA (n. 1964) este critic de artă, curatoare şi jurnalistă. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

BARCAN, Luiza (n. 1964) is an art critic, curator and journalist. She lives and works in Bucharest.

BLACK, COLIN este compozitor, sound artist şi radio artist. În prezent este doctorand la Universitatea din Sydney şi deţinătorul unei burse de studii postuniversitare a Universităţii din Sydney. Locuieşte şi lucrează la Sydney.

BLACK, Colin is a composer, sound artist and radio artist. Currently a PhD Candidate at the University of Sydney and a recipient of the University of Sydney Postgraduate Awards (UPA) Scholarship. He lives and works in Sidney.

BREAZ, DAN (n. 1982) este critic şi istoric de artă. În prezent este curator la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca. Trăieşte şi activează în Cluj-Napoca.

BREAZ, Dan (b. 1982) is an art critic and historian. He works as curator for The Art Museum in Cluj-Napoca. Lives and works in Cluj-Napoca.

BOGDAN, Cristina este critic de artă şi curatoare. Este redactoare online al Revistei ARTA. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

BOGDAN, Cristina is an art critic and curator. She is currently online editor of Revista ARTA. She lives and works in Bucharest.

CÂRNECI, MAGDA este scriitoare şi critic de artă. Actualmente este redactor-șef al Revistei ARTA și președintă a PEN Club România. Trăieşte şi lucrează la Bucureşti şi Paris.

CÂRNECI, Magda is a writer and an art critic. At present, she works as editor-in-chief for Revista ARTA and is president of PEN Club Romania. She lives and works in Bucharest and Paris.

CHITIMUŞ, ANDRA (n. 1988) este artistă şi curatoare. În prezent, scrie pentru revistele ARTA şi „The Attic", are un podcast săptămânal la Pigalle Paris Radio şi activează ca DJ. Trăieşte între Amsterdam, Paris şi Bucureşti.

CHITIMUŞ, Andra (n. 1988) is an artist and curator. She writes for ARTA and "The Attic" magazine, has a weekly music podcast on Pigalle Paris Radio and DJs. Currently she lives and works on various projects in Amsterdam, Paris and Bucharest.

DEMETRESCU, RUXANDRA (n. 1954), istoric de artă, profesor de istoria şi teoria artei în cadrul Departamentului de Studii doctorale al Universității Naționale de Arte din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

DEMETRESCU, Ruxandra (b. 1954) art historian, professor of art history and theory at the Department of Doctoral Studies of the National University of Arts in Bucharest. She leaves and works in Bucharest.

DEY, FRANÇOIS (n. 1981) este artist vizual. Înainte de studiile de artă, a absolvit Electronic Engineering Studies la Universitatea din Fribourg. Locuieşte şi activează în Amsterdam.

DEY, François (b. 1981) is a visual artist. Before his art studies he graduated from Fribourg University in the field of Electronic engineering. Lives and works in Amsterdam.

DOBRE-HAMETNER, CARMEN (n. 1978) este artistă vizuală şi critic de artă. În 2015 a obţinut titlul de doctor la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti. Trăieşte şi lucrează ca freelancer în München.

DOBRE-HAMETNER, Carmen (b. 1978) is a visual artist and art critic. In 2015 she obtained a PhD title from the National University of Art in Bucharest. She lives and works as a freelancer in Munich.

DRUŢĂ, VEACESLAV (n. 1972) este artist multimedia. Trăieşte şi activează la Montreal.

DRUŢĂ, Veaceslav (b.1972) is a multimedia artist. He lives and works in Montreal.

DUMA, CORINA GABRIELA este designer grafic. Semnează conceptul grafic al Revistei ARTA (serie nouă) a Uniunii Artiștilor Plastici din România. În prezent este Lector asociat Dr. la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

DUMA, Corina Gabriela is a graphic designer. She signs the graphic concept of Revista ARTA (new series), published by the Romanian Artists Union. Currently she works as Associate Lecturer at the National University of Arts Bucharest. She lives and works in Bucharest.

FLONDOR, CONSTANTIN (n. 1936) este pictor și profesor. Co-fondator al grupurilor 111, Sigma și Prolog. În prezent trăiește și lucrează în Timișoara.

FLONDOR, Constantin (n. 1936) is a painter and professor. Co-founder of group 111, Sigma and Prolog. He lives and works in Timișoara.

FOCAR, GRUPUL (TUDOR, Alina și NEAGOE, Răzvan) este un grup de artiști vizuali fondat în anul 2006. Lucrează ca artiști independenți. Trăiesc și activează în Bucureşti și Londra.

focAR Group (TUDOR, Alina and NEAGOE, Răzvan) is a group of artists founded in 2006. They work as independent artists, live and work both in Bucharest and in London.

GHIU, BOGDAN (n. 1958) este poet, eseist și traducător. Susține rubrici săptămânale în „Observator cultural", LiterNet.ro și una zilnică la Radio România Cultural. Trăiește și activează în București.

GHIU, Bogdan (b. 1958) is a poet, essayist and translator. He writes weekly columns in "Observator cultural" and LiterNet.ro and has a daily show on Radio Romania Cultural. He lives and works in Bucharest.

GOBBI, MARCELLO (n. 1970) este sculptor. După ce și-a finalizat studiile de artă aplicată la Institutul de Artă „Caravaggio" din Brescia, a absolvit specializarea Sculptură la Academia din Brera, Milano, în anul 1996. Trăiește în Italia și lucrează în Brescia.

GOBBI, Marcello (b. 1970) is a sculptor. After completing his studies in Applied Arts at the Instituto d'Arte "Caravaggio" of Brescia, he graduated Sculpture at the Brera Academy, Milan, in 1996. He lives in Italy and works in Brescia.

KÁNYÁDI, IRÉNE (n. 1977) este istoric de artă. Predă istoria artei la Universitatea Creștină „Partium" din Oradea. Locuiește în Cluj Napoca.

KÁNYÁDI, Iréne (b. 1977) is an art historian. She teaches the History of Modern Art at the "Partium" Christian University in Oradea, Romania. She lives in Cluj Napoca.

KIRÁLY, IOSIF (n. 1957) este arhitect şi artist vizual. În prezent este profesor la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti şi activează atât individual, cât şi în diverse formule colaborative, cea mai cunoscută fiind grupul subREAL. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

KIRÁLY, Iosif (b. 1957) is an architect and visual artist. He is a professor at the National Arts University in Bucharest and he works both individually and in various forms of collaboration, the best known being the subREAL group. He lives and works in Bucharest.

LEFTER, ION BOGDAN (n. 1957) este scriitor, critic literar, analist cultural şi politic. În prezent este profesor la Facultatea de Litere a Universităţii din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

LEFTER, Ion Bogdan (b. 1957) is a writer, literary critic, cultural and political analyst. He currently teaches at the Faculty of Letters, University of Bucharest. He lives and works in Bucharest.

LELIK, TIMEA ANDREA (n. 1986) este istoric de arta şi scriitoare. În prezent este consultantă artistică pentru Paul van Esch & Partners din Amsterdam, Olanda. Trăieşte şi activează în Amsterdam.

LELIK, Timea Andrea (b. 1986) is an art historian and writer. She works as an

art consultant for Paul van Esch & Partners Art Advisory in Amsterdam, The Netherlands. She lives and works in Amsterdam.

LUCACI, PETRU (n. 1956) este artist vizual şi profesor universitar. În prezent este Conf. univ. Dr. la Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti, Preşedinte al Uniunii Artiştilor Plastici din România, Director al Revistei ARTA şi director artistic pentru Victoria Art Center din Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

LUCACI, Petru (n. 1956) is a visual artist and professor. Currently he works as Associate Professor at the National University of Arts Bucharest, President of the National Union of Visual Artists, Director of ARTA Journal and Art Director at Victoria Art Center for Contemporary Cultural Production, Bucharest. He lives and works in Bucharest.

MIHALI, ALEXANDRA (n. 1990) este curatoare și coordonatoare de proiecte la Galeria Posibilă, București. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

MIHALI, Alexandra (n. 1990) works as curator and project coordinator at Galeria Posibilă, București. She leaves and works in Bucharest.

MOCANU, AURELIA (n. 1957) este critic de artă şi jurnalistă. În prezent este realizatoare a emisiunii radiofonice „Arte frumoase" (Radio România Cultural) şi publică articole despre arta contemporană în presa de specialitate.

MOCANU, Aurelia (b. 1957) is an art critic and journalist. Currently she is the producer of the "Fine Arts" broadcast program (radio channel Cultural Romania) and publishes articles on Romanian contemporary art in the cultural press.

MOCANU, IGOR (n. 1984) este critic de artă şi curator. În prezent este editor la Revista ARTA şi coordonator de cercetare la Centrul Naţional al Dansului – Bucureşti. Trăieşte şi activează în Bucureşti.

MOCANU, Igor (b. 1984) is an art critic and curator. He works as editor for Revista ARTA and Head of Research for Bucharest National Contemporary Dance Center. Lives and works in Bucharest.

OROSAN-TELEA, MARIA (n. 1983) este asistentă în cadrul catedrei de Istoria și Teoria Artei a Facultății de Arte și Design din Timișoara. Trăiește și activează în Timișoara.

OROSAN-TELEA, Maria (n. 1983) is Assistant Lecturer of art history at the Faculty of Arts and Design in Timișoara. She lives and works in Timișoara.

PALESTINE, CHARLEMAGNE (n. 1947) este muzician, performer și artist. În prezent trăiește și lucrează la Bruxelles.

PALESTINE, Charlemagne (b. 1947) is a musician, performer and artist. Currently lives and works in Brussels.

PARIZEK, DENISE (n. 1963) este curator şi critic de artă. În prezent este membră a spaţiului artist-run Schleifmühlgasse 12-14 din Viena. Trăieşte şi activează în Viena.

PARIZEK, Denise (b. 1963) is a free lancer art curator, art critic and member of artist run space Schleifmühlgasse 12-14 at Vienna. Lives and works in Vienna.

PĂDURARIU, SILVIU (n. 1978) este fondator și autor al platformei Unrest/Bucharest.com. Trăiește și activează în București.

PĂDURARIU, Silviu (b. 1978) is the founder and author of the Unrest/Bucharest.com platform. He lives and works in Bucharest.

PRAVICENCU, ANAMARIA (n. 1975) este artistă şi manager cultural. Împreună cu Octav Avramescu a creat librăria & editura *Jumătatea plină*, *Sâmbăta sonoră, Săptămâna sunetului* și are în pregătire un webradio de documentar sonor de creație. Trăiește și lucrează la București.

PRAVICENCU, Anamaria (b. 1975) is an artist and a cultural manager. Alongside Octav Avramescu she has created *Jumătatea plină* bookstore & publishing house, *Sâmbăta sonoră, Săptămâna sunetului* and develops a webradio for sound documentaries. She lives and works in Bucharest.

POPESCU RUSSU, CRISTINA este artistă vizuală, ceramistă și curatoare. În prezent este vicepreședinta Uniunii Artiștilor Plastici din România. Trăiește și activează în Bucureşti.

POPESCU RUSSU, Cristina is a ceramist, visual artist and a curator. At present, she is vice-president of the Visual Artists Union of Romania. She lives and works in Bucharest

RADOVAN, CIPRIAN (n. 1939) este artist vizual, membru al UAP România – Filiala Timişoara din 1966 şi comentator de artă din 1970. Trăieşte şi activează în Timişoara.

RADOVAN, Ciprian (b. 1939) is a visual artist, member of UAP Romania, Timişoara branch, since 1966, and an art analyst since 1970. He lives and works in Timişoara.

RĂDULESCU, SPERANȚA (n. 1949) este un muzicolog român, specialistă în muzică populară. În prezent, este profesoară la Universitatea Națională de Muzică și cercetătoare principală la Muzeul Țăranului Român. Locuiește și activează în București.

RĂDULESCU, Speranța (b. 1949) is a Romanian musicologist, specialized in folk music. She is a professor with the National Music University and a lead researcher at the Museum of the Romanian Peasant. She lives and works in Bucharest.

STIHI, ILINCA (n. 1978) este regizor artistic. În prezent realizează spectacole sonore pentru Radiodifuziunea Română și spectacole de teatru pe diferite scene. Trăiește și activează în București.

STIHI, Ilinca (b. 1978) is an artistic director. She directs radio dramas for the Romanian Radio Broadcasting Corporation and stage plays for different theatres. She lives and works in Bucharest.

TEODORESCU, BOGDAN (n. 1980) este artist vizual și profesor de educație vizuală la Colegiul Naţional „Sf. Sava" şi la Liceul de Arte Plastice „Nicolae Tonitza" din Bucureşti. Trăiește și lucrează în București.

TEODORESCU, Bogdan (b. 1980) is an artist and high-school level teacher of Visual Arts at Colegiul Naţional „Sf. Sava" and Liceul de Arte Plastice „Nicolae Tonitza" from Bucharest. He lives and works in Bucharest.

TITU, ALEXANDRA (n. 1948) este curatoare, teoretician, critic de artă, cercetătoare în arta contemporană şi scriitoare. În prezent activează ca profesoară în cadrul şcolii doctorale a Facultăţii de Arte şi Design a Universităţii de Vest Timişoara.

TITU, Alexandra (n. 1948) is a curator, art critic and theoretician, researcher on contemporary arts and writer. Currently she is a professor at the Doctoral School within the Art and Design Faculty of the West University in Timişoara.

VELEA, MIHAELA este istoric şi critic de artă. În prezent este şefă a departamentului de artă la Muzeul de Artă din Craiova şi membră a Secţiei de Critică a Uniunii Artiştilor Plastici din România. Trăieşte şi activează în Craiova.

VELEA, Mihaela is an art critic and historian. She works as chief of art department at The Art Museum of Craiova and she is a member of the Critique Section of the Fine Artists' Union of Romania. She lives and works in Craiova.

ZINTZ, MARIA este critic şi istoric de artă. În prezent este cercetătoare la Muzeul Ţării Crişurilor din Oradea şi colaboratoare la revista „Vatra" din Târgu-Mureş. Locuieşte şi activează în Oradea.

ZINTZ, Maria is an art critic and historian. Currently she works as researcher for the "Ţării Crişurilor" Museum from Oradea and as contributor for "Vatra" magazine. She lives and works in Oradea.